

La Casa de Ayuntamiento de Madrid



PEDRO NAVASCUÉS PALACIO
PEDRO HURTADO OJALVO



PARTE I



POR:
PEDRO NAVASCUÉS PALACIO



CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
de Madrid

1. EL AYUNTAMIENTO COMO IMAGEN DE LA CIUDAD



MUCHOS son los edificios que han pretendido catalizar, a través de su imagen, el espíritu, poder o carácter de la ciudad a lo largo de la historia. Según las circunstancias de tiempo y lugar aquellos edificios tuvieron un aspecto civil, militar, religioso, industrial, administrativo, etc., de tal manera que resulta fácil recordar lo que fue la catedral para la ciudad en la Edad Media o lo que representan los gigantescos rascacielos ocupados por bancos y firmas comerciales en nuestros días, una y otros concebidos como auténticos símbolos urbanos. También las estaciones y mercados pretendieron convertirse en el pasado siglo en arquitecturas de prestigio que anunciaban al viajero o al ciudadano el auge económico de la ciudad. Teatros, almacenes, palacios de justicia, museos y una larga serie de tipologías (1) han pretendido asumir una cierta imagen representativa de la ciudad. Decimos la Opera de París, el Prado de Madrid, el Waldorf-Astoria de New York, y al margen de que se trate de un teatro, un museo o un hotel, cada uno de estos edificios arrastran parte de la imagen del núcleo urbano en el que están encarnados, presentándose, según los casos, como símbolos totales o parciales de la ciudad en un determinado tiempo, hasta que otros más representativos o poderosos les han relevado de aquel protagonismo credencial.

Entre las tipologías más comprometidas con la ciudad sin duda alguna es el edificio del Ayuntamiento el que debiera, de modo especial, mostrar su doble pertenencia a la ciudad, primero como una realidad física más de determinado paisaje urbano y, en segundo lugar, como una realidad moral al ser centro de poder y de decisión municipal que afecta a todos los ciudadanos de un determinado lugar. Es este último aspecto un dato fundamental

para medir la magnitud de la arquitectura del ayuntamiento incluyendo también aquí sus valores cualitativos. En efecto, cuanto más poderoso y autónomo es un municipio, mayor y mejor será su ayuntamiento que en algunos casos llegan a cotas sorprendentes. En este sentido resultan bien elocuentes los testimonios de algunas ciudades del norte de Europa como pueden ser Amberes y Amsterdam, que cuentan con sendos ayuntamientos, posiblemente las mejores muestras de esta particular historia de la casa municipal. Baste decir que el Ayuntamiento de Amsterdam (2), hermosísimo edificio construido (1648-1655) por Jacob van Campen en los mismos días en que se comenzaba el de Madrid, hace hoy las veces de Palacio Real. Su espectacular «Burgerzaal» resulta en verdad regia y habla del orgullo no sólo de una independencia política, recuérdese que por el Tratado de Münster firmado en 1648 España reconoce la independencia de Holanda, sino también de un potencial económico que se vislumbraba halagüeño al conseguir de España la libertad de comercio con América y el cierre del puerto de Amberes, entre otras cosas. Todo esto y algo más es lo que traduce el Ayuntamiento de Amsterdam, cuya simétrica arquitectura, en torno a dos patios albergó un gran número de necesidades y funciones diversas, desde las salas de Consejo y Justicia, pasando por las habitaciones del burgomaestre, tesorero, guardia, banco, etc., hasta llegar a las horribas cámaras de tortura y azotes junto a las celdas de la cárcel. Mencionamos estos aspectos porque también en el Ayuntamiento de Madrid podremos observar una serie variada de cometidos, muy distintos entre sí, que se cumplen dentro de un edificio exteriormente homogéneo.

Puesto que hemos citado el caso de Amberes

(1) Pevsner, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, 1979.

(2) Freemantle, K.: *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht, 1989.

recordaremos que la construcción de su ayuntamiento tuvo lugar entre 1561 y 1565, es decir, coincidiendo prácticamente con la transformación de Madrid en capital y sede permanente del monarca. Sin embargo Madrid, capital entonces de una monarquía a la que pertenecía Flandes, nunca llegó a contar con un ayuntamiento como el de Amberes, proyectado fundamentalmente por Cornelis Floris (3). El edificio es magnífico por su grandiosidad, a la que contribuye no poco la monumental cubierta bajo la que corre una curiosa galería abierta que recuerda temas análogos españoles. Ello, unido a los fuertes acentos italianos del cuerpo central de la fachada, donde aparece el escudo de la monarquía española, hacen de este ayuntamiento una obra sin igual en la Europa del siglo XVI. Amberes, a pesar de formar parte de una provincia sometida, expresaba así su pujanza comercial que no tuvo rival en el mar del Norte hasta que España firmó con Holanda el mencionado Tratado de Münster.

No es nuestra intención hacer aquí una reseña de los ayuntamientos europeos (4), sino de subrayar el hecho tan fundamental como cierto de que a una ciudad económicamente fuerte, con un comercio saneado y una buena administración le ha correspondido normalmente un edificio de ayuntamiento de análogos vuelos. Pensemos en las ciudades medievales italianas (5), como Siena y su Palacio Público, o en las capitales de la Europa del siglo XIX, sea París y su ampliado Hôtel de Ville, Viena y su neogótica Rathaus, o el no menos espectacular Ayuntamiento de Munich (6). A decir verdad, fue precisamente el siglo XIX el período en el que el ayuntamiento como tema arquitectónico alcanza su cenit, mezclando no siempre con acierto elementos diversos que, por un afán de megalomanía, caen en ocasiones en grotescas composiciones como la columnada fachada de la Town Hall de Leeds (Yorkshire), en Inglaterra. En otras ocasiones interpretaciones neomedievales y masivas dieron lugar a edificios como los Ayuntamientos de Berlín y Copenhague (7). Aquellas costosísimas arquitecturas cedieron el paso a comienzos de nuestro siglo XX a composiciones ponderadas y más razonables, entre las que quería destacar el Ayuntamiento holandés de

Hilversum (1928-1930), obra de Dudok, que sin renunciar a los elementos que han caracterizado esta arquitectura específica, logró un equilibrio de masas de fácil integración en el entorno urbano, que pudiera proponerse como realización ejemplar de nuestro siglo. En este edificio se buscó ante todo una calidad en el diseño, olvidándose de la desenfrenada y ostentosa competencia en que habían entrado los ayuntamientos europeos. En un escalón más avanzado en el tiempo habríamos de destacar el conocido Ayuntamiento de Säynätsalo (1950-1952), del finlandés Alvar Aalto, que quedará para siempre como una de las realizaciones más importantes en la historia de la arquitectura municipal. Cuestiones de índole constructiva, compositiva, material y expresiva dejan ver otro tipo de problemas muy distintos a los abordados en anteriores etapas, de cara a la segunda mitad del siglo XX.

Cabría preguntarse ahora por nuestras casas consistoriales y en especial por el papel que corresponde al edificio del Ayuntamiento de Madrid. Dejaremos ahora, intencionadamente, de lado el difícil capítulo de los ayuntamientos medievales, donde los concejos se reunieron en lugares ocasionales, siendo muy de destacar la utilización de iglesias parroquiales, conventuales y catedrales. Así, en los siglos XII y XIII el atrio de la parroquia de la Santísima Trinidad —entre otras— sirvió de marco a las reuniones del concejo segoviano (8), habiéndose incluso propuesto la nada arriesgada hipótesis de que los pórticos de las iglesias románicas segovianas, y castellanas en general, tuvieran mucho que ver con esta actividad del consistorio municipal como muy bien apunta Chueca: «Estos pórticos son consecuencia de la vitalidad concejil de nuestra Edad Media y sirvieron de lugares de reunión y administración de justicia: **fueron verdaderas casas consistoriales**» (9). También las órdenes religiosas dejaron sus iglesias para que se reuniera el cabildo municipal, como sabemos que ocurrió en Barcelona, donde los «Consellers» y sus asesores se reunieron en el siglo XIV, antes de tener casa propia, en la iglesia de Santa Catalina de los dominicos y cuando se produjeron enfrentamientos entre unos y otros, el concejo trasladó sus reuniones al convento de San Francisco (10). Además de las iglesias parroquiales y conventuales, la propia iglesia catedral ha servido igualmente de escenario para estos menesteres cívicos. Consta documentalmente que así

(3) Prims, F.: *Het Stadhuis van Antwerpen*, Amberes, 1930.

(4) A este respecto se puede consultar el tomo IV, 7 B, 1 H, del *Handbuch der Architektur*, Stuttgart, 1900, pp. 3-145 («Stadt-und Rathäuser», por F. Bluntshchl y G. Lasius).

(5) Sobre los ayuntamientos italianos de la Edad Media existe una tesis doctoral debida a J. Paul, *Die mittelalterlichen Kommunal paläste in Italien*, Universidad de Friburgo (Alemania), 1963, citada por Pevsner en su *Historia...*, p. 359.

(6) Mignot, C.: *L'Architecture au XIX siècle*, Friburgo, 1983.

(7) Voss, H.: *Epoche dell'architettura, l'Ottocento*, Milán, 1973.

(8) Ruiz Hernando, J. A.: *Historia del Urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX*, Madrid, 1982, t. I, p. 37.

(9) Chueca, F.: *Historia de la arquitectura española. Edad antigua. Edad media*, Madrid, 1965, p. 218.

(10) Florensa, A.: *La antigua Casa de la Ciudad*, Barcelona, 1960 (2.ª ed.), pp. 11 y 21.

fue, por ejemplo, en Burgos, cuando Alfonso XI ordena en 1345 que todos los componentes del consistorio «se ayunten en la Torre de Sancta María, o en la iglesia de Sancta María la **catedral, do es acostunbrado fazer concejo**, dos días cada semana» (11). Traemos aquí estos testimonios, que podrían multiplicarse cuanto quisiéramos, con el ánimo de hacer más comprensible la situación del concejo madrileño cuando se reunía en el atrio de la desaparecida iglesia de San Salvador. Lo que ya no resulta tan fácil de aceptar es que la capital de la monarquía arrastrara una situación que podríamos llamar medieval, en pleno siglo XVII.

Al finalizar el siglo XV algunas ciudades con fuerte actividad comercial contaron con casas propias de ayuntamiento, construidas expresamente para sus fines administrativos (12). De todos los ejemplos que pudiéramos escoger ninguno estaría a la altura de la «Casa de la Ciudad» de Barcelona, con piezas tan antiguas como el Salón de Ciento (s. XIV), a la que se fueron añadiendo otras dependencias, durante los siglos XV y XVI, siendo fuertemente alterada en el siglo XIX (13). Su gótica arquitectura queda hoy oculta en parte por la fachada neoclásica, por otro lado espléndida, que el arquitecto Mas levantó en 1845. Lo que me interesa resaltar ahora, en todo caso, es que el Ayuntamiento de Barcelona, siendo en sí una de las piezas que mejor caracterizan la arquitectura gótica civil de nuestra Edad Media, dista todavía mucho de obedecer a un planteamiento unitario, de distribución regular, etc., dando la impresión de no conocerse todavía las necesidades funcionales, por lo que su conjunto resulta ser una adición de espacios espléndidamente bien tratados de forma individual, pero yuxtapuestos y nunca coherentemente articulados. En otras palabras, así como el palacio, el monasterio o la arquitectura militar manejan con seguridad organizaciones racionales y vertebradas, el ayuntamiento como tipología arquitectónica no ha madurado su propia estructura, su programa mínimo de necesidades, como hoy se diría.

Sin duda alguna aquella madurez vendría con el Renacimiento, en el siglo XVI. No obstante querría traer un testimonio de los Reyes Católicos que me parece importante, pues si bien estos monarcas concedían todavía autorización, a finales del siglo XV, «para que el ayuntamiento de Segovia aga su ayuntamiento en los portales de San Miguel de

esta ciudad» (14), es decir, perpetuando el viejo procedimiento de reunirse en los atrios de las iglesias, al propio tiempo daban, en 1480, una disposición recogida en la Novísima Recopilación para que las ciudades «fagan su casa ayuntamiento y cavildo donde se ayunten», porque «ennoblécense las Cidades y Villas en tener casas grandes y bien fechas, en que fagan sus Ayuntamientos y Concejos» (15). Conforme a este pensamiento, nuestro siglo XVI vería levantar en varias ciudades españolas muy buenos edificios que se convirtieron en un elemento más de aquel efectivo despertar, de un renacimiento que recuperó para su concejo la dignidad y símbolos formales que los ediles habían tenido en la ciudad antigua. Surge así, por ejemplo, el Ayuntamiento de Sevilla, en cuya fachada y formando parte de una compleja iconografía se leen las siglas S. P. Q. HIS., esto es, Senatus Populusque Hispalensis. A su vez los símbolos y emblemas del César Carlos V, así como la rica decoración de grutescos y motivos italianizantes, hacen palpable el nuevo aliento que impulsó esta obra, y no sólo desde el punto de vista «estilístico». Sevilla, paso obligado hacia y desde las Indias, ciudad que acogió el ceremonial de la boda del Emperador Carlos V con doña Beatriz de Portugal, en 1526, y una de las urbes más importantes de la Europa del siglo XVI, no podía por menos de acusar aquel estatus a través de un ambicioso proyecto de casa consistorial que, iniciado por Diego de Riaño en 1526-1527, no se terminaría hasta el siglo XIX (16). Al margen de los exquisitos detalles ornamentales del edificio, deseo subrayar que Riaño intentó aquí una arquitectura de distribución regular y moderna que alejan su proyecto de los antecedentes medievales.

Frente a este soberbio edificio sevillano de «estilo plateresco», encontraríamos otras alternativas diferentes en la segunda mitad del siglo XVI que interesan ahora por lo que tienen de paulatina aproximación al edificio del ayuntamiento madrileño. Me refiero a las Casas Consistoriales de León, magnífico edificio concebido por uno de nuestros arquitectos más italianizados y mejor conocedor de lo que entrañaba el término Renacimiento como puente hacia la arquitectura clásica: Juan del Ribero Rada. Este maestro, que había traducido al castellano a Palladio en 1578, esto es, en vida todavía del célebre arquitecto italiano, hizo las trazas

(11) Recogido por M. Martínez Burgos, *Puente, Torre y Arco de Santa María*, Burgos, 1952, p. 25.

(12) Lampérez, V.: *Las ciudades españolas y su arquitectura municipal al finalizar la Edad Media*, Madrid, 1917, pp. 65-69.

(13) Durán y Sempere, A.: *La Casa de la Ciudad*, Barcelona, 1951.

(14) Citado por Garci Ruiz de Castro en su manuscrito «Comentario a la primera y segunda población de Segovia» (1551), y recogida por Ruiz Hernando, *ob. cit.*, p. 107.

(15) *Novísima Recopilación*, Ley I, Título II, Libro VII.

(16) Morales, A. J.: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1981.

del ayuntamiento leonés en 1584 y dos años más tarde puede decirse que el edificio quedaba concluido. Su imagen urbana dista mucho de las galas del cabildo sevillano, el cual, como auténtica obra de «platería», aderezaba sus fachadas con vistosos y ricos relieves. Por el contrario, Ribero Rada había concebido el Ayuntamiento de León como una arquitectura desnuda, basando su personalidad en la proporción de los órdenes clásicos allí introducidos. Es decir, se trataba de una concepción más culta y menos literaria. De algún modo intentaba emocionar más por el efecto del conjunto y la relación de sus proporciones que por el virtuosismo o belleza de los detalles. Ello se entiende bien si se tiene en cuenta que Ribero pertenece a la órbita en que trabajaron hombres como Juan de Herrera, de cuya obra pudo tener influencias. En este sentido ya se han apuntado en otro lugar las posibles analogías del cuerpo toscano con arcos de la fachada oriental del ayuntamiento leonés con el patio de la Lonja de Sevilla e incluso con el célebre patio de los Evangelistas en El Escorial (17), si bien aquél no llega a tener el vigor de la obra herreriana. Con todo, Ribero se muestra hábil conocedor de lo que en sus días se llamaba lo «romano», que equivalía a decir la gramática de los órdenes clásicos, como demuestra en las fachadas del consistorio leonés donde articula sus planos con una sencilla y eficaz superposición de los órdenes toscano y jónico, cada uno con su propio entablamento, en el claro intento de incorporar al edificio municipal el prestigio que desde la Antigüedad arrastraban consigo los mencionados órdenes y que antaño Vitruvio, y ahora Palladio, habían codificado.

El proyecto de Ribero para León muy bien pudo influir en el planteamiento del Ayuntamiento de Toledo, obra comenzada en 1574 según trazas de Hernán González y Nicolás de Vergara, si bien éstas se sometieron a la supervisión de Juan de Herrera (18). Su aspecto actual suma ideas de Herrera y modificaciones de Jorge Manuel Theotocopuli, quien a partir de 1612 se hizo cargo de la obra (19). En su fachada una inscripción nos recuerda que la obra se acabó en 1618, reinando Felipe III. Sin embargo aún quedaban algunas partes por terminar, como puede leerse en dos inscripciones inmediatas a los conocidos versos de Jorge Manrique («Nobles, discretos varones / que gobernáis a Toledo...»). Una de ellas registra claramente

que «Reinando en las Españas el Rey nuestro Señor Don Carlos II en el año de 1690 la Imperial Toledo mandó **continuar** la fábrica de esta antiquísima casa de sus Ayuntamientos, cuya reparación en la fachada, lonja y torres hasta la cornisa tuvo principio en el siglo pasado...». Todavía el primer borbón, Felipe V, habría de intervenir en los años 1702-1704 en los que «acabóse esta obra en la perfección que se ve». Hemos recogido todos estos datos porque por un lado el edificio, a mi modo de ver, es un antecedente muy próximo en el espacio y en el tiempo al Ayuntamiento de Madrid. De otra parte, la solución torreada de los ángulos del edificio, como eco visual de la arquitectura escorialense y herreriana, también podrá verse en Madrid. Al mismo tiempo el remate del consistorio toledano estuvo a cargo de Teodoro Ardermans quien, como es sabido, finalizó el ayuntamiento madrileño. El de Toledo, sin embargo, muestra aún fuertes conexiones con el sistema articulado del renacimiento sobre la base de una superposición de órdenes y con un parentesco evidente hacia la casa del cabildo leonés y con fuertes deudas hacia composiciones herrerianas.

Finalmente querría referirme a otros dos ayuntamientos construidos bajo Felipe III en los que se sigue observando, a pesar de las fechas, la inercia de determinados valores renacentistas. Me refiero a los ayuntamientos de Segovia y Oviedo. El primero, cuyos pasos iniciales datan de la época de Felipe II, no empezó a ser realidad hasta 1608 en que se dan unas primeras trazas, comenzándose las obras en 1613 hasta su terminación en 1630, es decir, contemporáneo en gran medida al de Toledo y antecedente inmediato del de Madrid. Su arquitecto fue Pedro de Brizuela (20), quien siguió utilizando potentes columnas en la planta baja para sostener el vuelo del balcón corrido de la planta noble, que no puede faltar, ni falta, en los casos que hemos citado, al que Lampérez llamaba el balcón concejil o miradero (21). Más adelante hablaremos precisamente de la importancia de los balcones en la Casa de la Villa de Madrid. Brizuela, y esto también nos interesa destacarlo, que efectivamente utilizó un juego de columnas toscanas en el cuerpo bajo del ayuntamiento, renunció a cualquier referencia culta en el resto de la fachada, empleando tan sólo pilastras intestadas en los entabla-

(17) Rivera Blanco, J. J., *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de León*, León, 1982, pp. 215-225.

(18) Cervera, L.: *Documentos biográficos de Juan de Herrera, I (1572-1581)*, Zaragoza, 1981, pp. 155-166.

(19) Marías, F.: *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, vol. II, Toledo (en prensa).

(20) Quintanilla, M.: «Pedro de Brizuela, arquitecto del Ayuntamiento de Segovia», *Estudios Segovianos*, 1949, pp. 40-68; y Salcedo, F. J.: «Aportaciones al estudio de Pedro de Brizuela», *Goya*, 1975, núm. 128, pp. 85-92.

(21) Lampérez, V.: *Arquitectura civil española*, Madrid, 1922, t. II, pp. 70-92. En estas páginas Lampérez hace un somero repaso a los ayuntamientos españoles que con ser breve resulta útil, dada la falta de estudios de conjunto.

mentos, lo cual denuncia una actitud de indudable modernidad al desasirse del juego formal de los órdenes. Tampoco faltaron en Segovia dos torres gemelas con su correspondiente chapitel, menos airoso que los más tardíos de Ardemans, pero más acorde con su propia arquitectura.

Por otra parte el Ayuntamiento de Oviedo se iniciaba en 1622 según el proyecto de Juan de Naveda, terminándose en 1780 por Francisco Pruneda (22). Pórtico con arcos en la planta baja y huecos rectos en la principal se vuelven a repetir aquí pero todo dentro de un alzado sobrio, sin órdenes y con una leve concesión erudita en el triple hueco serliano del balcón principal y en el frontón que corona este cuerpo central. Desaparecen, en cambio, las torres angulares que pertenecen sobre todo a los círculos cortesanos de Toledo, Valladolid y Madrid.

Parecía obligado presentar todos estos antecedentes para mejor entender la situación del Ayuntamiento de Madrid que no puede presentarse sólo como una obra más dentro de la producción de su autor, Juan Gómez de Mora, sino como un eslabón dentro de la cadena tipológica que se va consolidando a lo largo de los siglos XVI y XVII. A su vez los ayuntamientos se hacen eco de los perfiles propios de la tradición arquitectónica que configura una ciudad o región, con lo cual podemos decir que son tres los niveles que debiéramos considerar en el edificio, esto es, el peculiar «estilo» del autor, su definición formal como tal «casa del ayuntamiento», y sus analogías con la arquitectura de la ciudad.

Comenzando por este último punto diremos que el Ayuntamiento de Madrid es un acabado ejemplo de lo que se ha venido en llamar arquitectura de los Austrias, con una disposición de volúmenes absolutamente elemental, forjada sin duda en la herencia escurialense que encontró en Madrid la caja de resonancia de aquella singular aventura arquitectónica. Conocemos bien por los testimonios que han llegado hasta nosotros y por aquellos que Texeira recogió en su plano de Madrid, que los perfiles torreados de la arquitectura civil madrileña fueron muy frecuentes durante buena parte del siglo XVII, y sin ir más lejos la inmediata casa del marqués de Cañete, sede actual del Gobierno Civil, sobre la calle Mayor, ya ofrecía una solución análoga a la de Gómez de Mora, de tal modo que el edificio del Ayuntamiento de Madrid casi parece prolongar, de modo natural, una misma tipología típicamente «austriaca». Sin duda aquellas torres gemelas tocadas con chapiteles de pizarra respondían a

una imagen cortesana que emanaba de la arquitectura del Alcázar y del Buen Retiro configurando otros edificios públicos y particulares de la nobleza, como símbolo de jerarquía social. El propio Juan Gómez de Mora, sobrino de Francisco de Mora y por lo tanto partícipe de la herencia de El Escorial, había tratado de forma similar edificios tan significativos como la Cárcel de Corte, hoy Ministerio de Asuntos Exteriores, o la Casa de la Panadería presidiendo la Plaza Mayor (23).

En este punto debemos hacer ya una primera reflexión sobre la personalidad de la Casa de la Villa madrileña en relación con la arquitectura de la ciudad, a cuya fisonomía tanto contribuyó el propio Juan Gómez de Mora. Me refiero al proceso mimético de su fisonomía y a su total integración por volúmenes y materiales (piedra, ladrillo y pizarra) en la arquitectura de la ciudad, hasta tal punto que hoy nos resultaría difícil imaginar el edificio en otro contexto urbanístico y arquitectónico. En este sentido no cabe duda que el Ayuntamiento consiguió compendiar, como decíamos al comienzo, la imagen de una ciudad concreta, Madrid. Sin embargo, este epítome arquitectónico invita a una segunda reflexión y es, no nos engañemos, su modesta presencia en comparación con los edificios públicos, privados, civiles y religiosos de la ciudad. Si este contraste lo llevamos hacia otros ayuntamientos españoles ya citados, sea Sevilla o Toledo, aún sale peor parada nuestra Casa Consistorial, y no digamos nada si pasáramos a establecer un paralelo con los ayuntamientos europeos. Añadamos a esto el hecho cierto que se trata del Ayuntamiento de una de las ciudades que políticamente tiene más peso en Europa, a pesar de la progresiva decadencia que atraviesa la monarquía española, y con un auténtico imperio en América cuyos beneficios nunca dejaron en la Corte una arquitectura equiparable al poder político que se refugiaba en la ciudad.

El proyecto del edificio, siendo de gran interés, resulta no obstante menguado para lo que debería ser y no sólo esto, sino que el lugar que hoy ocupa no es el que corresponde, ya que su sitio está en el lienzo que ocupa la Real Casa de la Panadería en la Plaza Mayor, como sucede en tantas plazas españolas e hispano-americanas, que con razón tienen un carácter municipal, pero que a la de Madrid se le sustrajo muy hábilmente. A mi juicio aquí, como en tantas ocasiones ha ocurrido en nuestra ciudad, a Madrid le perjudicó la presencia misma de la Corte, que si bien por una parte hizo que la ciudad

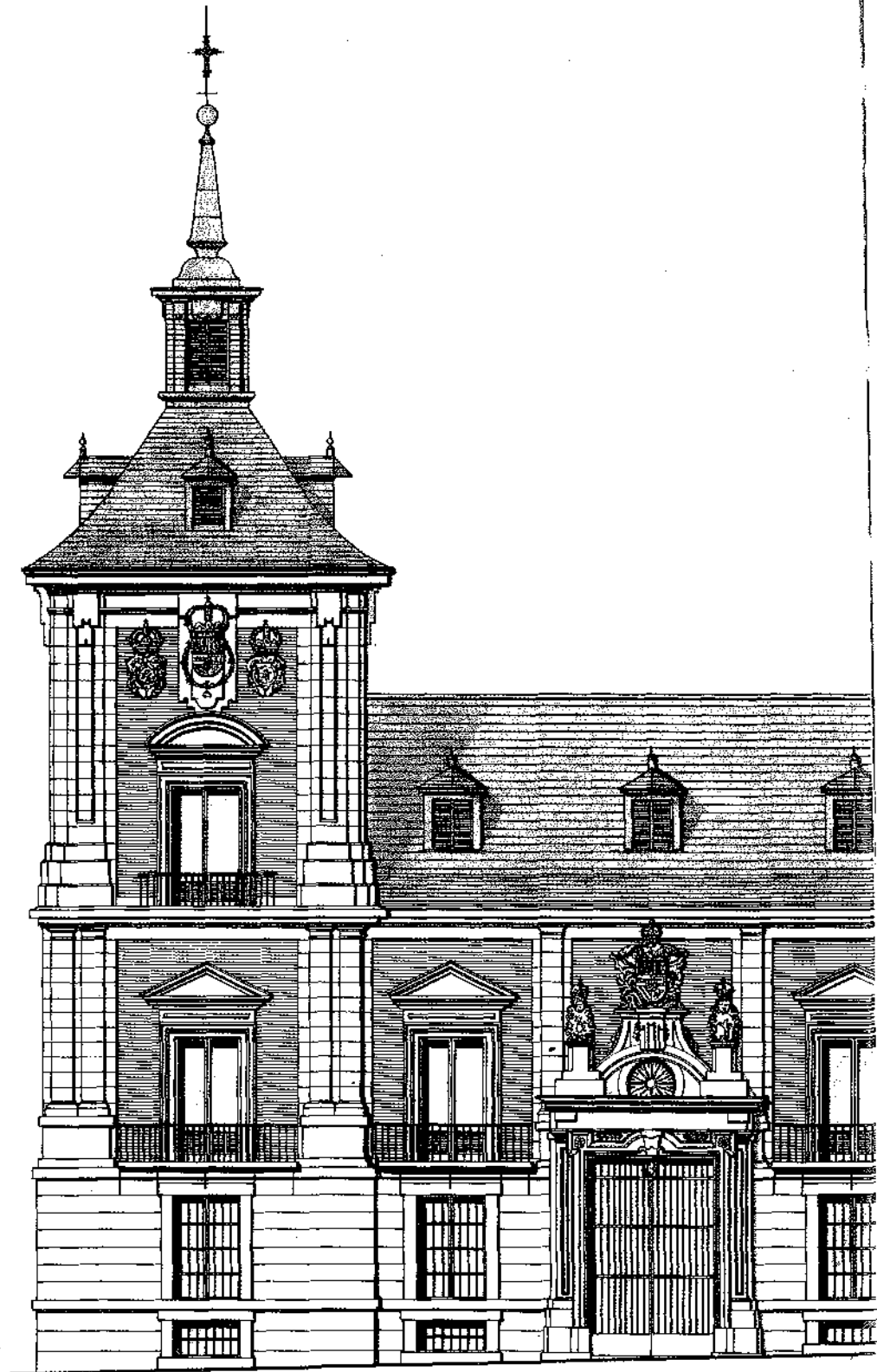
(22) Ramallo, G.: *La arquitectura civil asturiana (Epoca Moderna)*, Oviedo, 1978, pp. 103-108.

(23) Para la obra de Gómez de Mora vid. el último trabajo de V. Tovar, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*, Madrid, 1983.

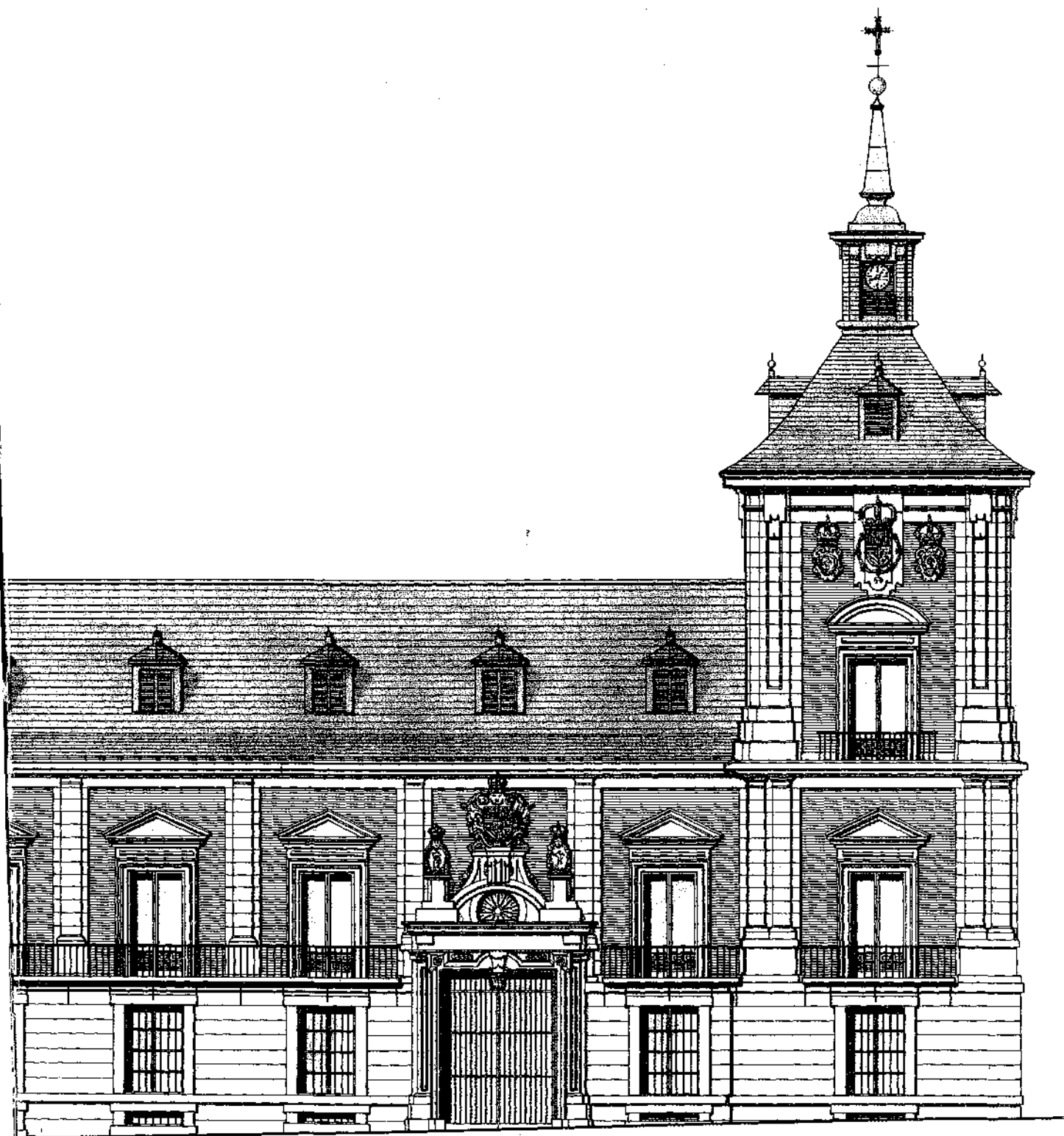


1. El Ayuntamiento de Madrid en 1931, después de las reformas de Sánchez Pescador (1858) y López Sallaberry (1896).





2. Fachada principal del Ayuntamiento.
Estado actual según P. Hurtado.



fuese lo que hoy es, por otro lado frenó al poder municipal, excesivamente sometido a la ineludible realidad de su condición de Corte. El Rey, la Iglesia y la Nobleza levantaron en Madrid edificios mucho más sobresalientes que los de carácter municipal, empezando por la propia Casa de la Villa. En este punto no está de más recordar que incluso el edificio del Ayuntamiento se comienza a construir por una exigencia real como fue proporcionar a la reina un balcón adecuado para presenciar la procesión del Corpus Christi. Repitamos que el dato no tiene valor anecdótico, sino que es el hecho decisivo que pone en marcha las obras, precisamente por su fachada a la calle Mayor. Al mismo tiempo comprobamos una financiación insuficiente que retrasó todo el curso de la obra a la que la ciudad no pudo contribuir, bastante gravada ya por el hecho mismo de atender a otras prestaciones exigidas por el monarca, como sea el caso, entre otros, de la Regalía de Aposento, «cosa que no se practica en las Cortes de los demás príncipes» como ya apuntaba Fernández de Navarrete en 1621, en su conocida obra **Conservación de monarquías**(24).

Lo dicho hasta aquí no va, en absoluto, en detrimento del edificio, sino que deseamos constatar algunas realidades que ayudan a entender su situación dentro de las Casas Consistoriales españolas. Los siglos XVIII y XIX serán pródigos en casos que siguieron superando al ayuntamiento madrileño, sea el monumental de Alicante (25), el de Salamanca de imponente presencia barroca, neoclásicos como el de Vitoria, Cádiz o Barcelona, o los eclécticos del siglo XIX que llegaron a constituir poderosas arquitecturas que se convierten en termómetro visual del poder municipal, como sucede en Bilbao o La Coruña (26). En todos los casos estos ayuntamientos hicieron un esfuerzo por que el consistorio fuera un auténtico **palacio de la ciudad**, a imagen y semejanza de la misma, de sus ciudadanos, de sus inquietudes, y también de sus posibilidades económicas y culturales. Esta situación se mantuvo hasta

bien entrado el siglo XX, piénsese por ejemplo en el Ayuntamiento de Valencia, y pasados los años 50 los planteamientos fueron ya muy distintos, pues si bien no olvida su condición de edificio singular, los programas de necesidades son ya muy otros. Por otro parte su arquitectura apuesta por la **modernidad**, como es lógico, pero no es menos cierto que el **nuevo ayuntamiento** cuando se sitúa en el corazón de una **vieja ciudad**, sus arquitecturas se repelen y dañan mutuamente por razón de escala, materiales y diseño. Posiblemente el caso más doloroso sea el error, por no decir horror, cometido en Ciudad Real, cuyo Ayuntamiento ha pasado a la historia reciente de nuestra arquitectura como una de las más incomprensibles muestras de falta de sentido común en una ciudad que ya ofrecía de por sí una imagen fuertemente deteriorada en sus aspectos urbanísticos y arquitectónicos (27). Afortunadamente no todos los casos han sido así y prueba de ello es la muy reciente obra de Rafael Moneo y su Ayuntamiento de Logroño, terminado en 1981, que muestra una sensibilidad tanto hacia su entorno como hacia el edificio y sus plurales funciones (28), añadiendo así un capítulo más a la serie de obras en que la ciudad puede mirarse dignamente para captar su imagen en un determinado momento de su historia. Entre estas ciudades se encuentra Madrid, y a la génesis de sus «cassas de ayuntamiento» dedicamos los próximos capítulos.

(24) Cit. por Miguel Molina, **Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII**, Madrid, 1960, p. 122.

(25) Sáez, J.: **El Ayuntamiento de Alicante: Historia de su construcción y arquitectura**, Alicante, 1974.

(26) Faltos todavía de un estudio de conjunto, se pueden consultar la serie de fotografías incluidas en el volumen **Casas Consistoriales de España**, publicado por el Instituto de Estudios de Administración Local (Madrid, 1962).

(27) Chueca, F.: **La destrucción del legado urbanístico español**, Madrid, 1977, p. 347.

(28) Moneo, R.: «El Ayuntamiento de Logroño», **Arquitectura**, 1982, pp. 19-33.

2. LICENCIA REAL PARA UN NUEVO EDIFICIO (1629)



LA ACTIVIDAD concejil de Madrid se desarrolla, al menos desde el siglo XV, prácticamente en el mismo ámbito que hoy ocupa junto a la Plaza de la Villa. Dicha plaza se llamó anteriormente de San Salvador por la iglesia que se levantaba en lo que hoy sería el inmueble que en la calle Mayor hace esquina con la calle de Señores de Luzón. Esta plazuela, irregular y animada, con una bella fuente llamada «de los leones» (1618) debida al italiano Rutilio Gaci (1), tal y como aparece recogida en el plano de Texeira (1656), fue uno de los ámbitos urbanos más representativos de la ciudad, precisamente por estar instalado en sus aledaños el poder municipal. No hubo acontecimiento político, religioso o simplemente festivo en el que la plazuela del Salvador no estuviera presente como ámbito de matiz institucional. En este aspecto compitió con la plaza de Palacio y con la plaza Mayor, de carácter fundamentalmente monárquico la primera y mixto la segunda, pues no en vano en los festejos públicos los reyes ocupaban el balcón de la Real Casa de la Panadería mientras que los regidores se situaban en la Casa de la Carnicería, y entre ambos, nobleza y pueblo. Ciertamente la plaza del Salvador no podía competir con el carácter de la plaza de Palacio a los pies de la fachada del antiguo Alcázar ni con las dimensiones, belleza y posibilidades de la Plaza Mayor, pero no renunció nunca a la jerarquía que le correspondía como Plaza de la Villa. De ello son testimonio fehaciente los aparatos y efímeras arquitecturas alegóricas que se levantaron en la plaza con motivo de entradas de reyes a la ciudad, celebraciones religiosas y de cuantos actos públicos de algún relieve

tuvieron lugar en Madrid (2). Así lo recogen las crónicas y descripciones de estos festejos como lo hizo López de Hoyos en su «Real aparato, y suntuoso recebimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) rescibió a la serenísima reyna D. Ana de Austria, viniendo a ella nuevamente después de celebradas sus felicísimas bodas. Pónese su Itinerario...» (1572). En efecto, la plazuela del Salvador siempre estuvo incluida en estos itinerarios y carreras y, en aquella ocasión, López de Hoyos capta muy bien el carácter de la plaza cuando dice «que es el concurso de todos los nobles, donde están todo el collegio de escrivanos del número, y donde se bate el cobre de todos los negocios, **porque en ella está la audiencia y foro judicial, con las casas del illustre ayuntamiento...**» (3). Con motivo de aquel acontecimiento se levantó una compleja alegoría sobre los pedestales de «cuatro colossos», manejando distintos asuntos mitológicos cuyos héroes encarnaban las virtudes de nuestros monarcas. El protagonismo del municipio madrileño quedaba expresado en las cifras S.P.Q.M. (Senatus Populusque Mantuanus) repetidas en varios lugares. Muchas son las situaciones análogas que en el siglo XVI y siguientes se produjeron en torno a esta plaza, pero por ser breves recordaremos solamente alguna tan significativa como la canonización de San Isidro (1622), patrón de la Villa: «En la plaça de San Salvador, **enfrente de las casas del Ayuntamiento** se pusieron otras dos pirámides, como los

(1) Molina, M.: *Fuentes artísticas del siglo XVII*, Madrid, 1970.

(2) Como muestra de cuanto decimos véanse los testimonios recogidos por José Simón Díaz, *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*, T. I, Madrid, 1964; y del mismo autor, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1630)*, Madrid, 1982.

(3) Simón Díaz, *Fuentes...*, p. 109.

referidos, en cuyas basas avía geroglíficos ingeniosos en alabanza de su Majestad, y en honor de la villa: y encima quatro estatuas doradas de San Isidro, la bendita María de la Cabeça, España, y el Rey. Remataban en las armas de su Santidad, y las Reales, con vanderas carmesíes y orlas de plata...» (4).

Fue igualmente la plaza de San Salvador escenario de Autos de Fe, como el celebrado, en 1634, con motivo de la divulgación en Madrid de unos escritos contra los jesuitas. Felipe IV ordenó intervenir a la Inquisición y el resultado final fue una hoguera en la que ardieron, afortunadamente, nada más que los papeles: «El día pues señalado de los SS. Apóstoles, salió de casa del señor D. Juan Dionisio Portocarrero, uno de los Señores Inquisidores de Toledo, el acompañamiento deste Tribunal en esta forma: Iva delante un juego de atabales y otro de trompetas, seguíase una mula cubierta con un paño de terciopelo carmesí, y encima una mediana caxa de madera, pintada con llamas, al modo que lo están las que llevan los huesos de los difuntos condenados, quando en Autos públicos los sacan a quemar. Llevava la mula de diestro el berdugo, y junto a él dos pregoneros: cercavanla dos Familiares sin varas. Seguíase el estandarte de la S. y General Inquisición, que traía el mayordomo de los Familiares: y tras él ocho Familiares con varas, después el Alguazil mayor de Toledo del abito de Santiago, y a su mano izquierda D. Juan de Mendoza, Secretario del Tribunal de Toledo. Passearon desta suerte las calles principales desta Corte, dando a varios trechos pregones de las censuras graves que merecían los papeles, y de la mucha honra que merecía la Compañía de Jesús. Llegaron con la solemnidad a la plaza de S. Salvador, donde estaba prevenida gran cantidad de leña, y junto a ella esperando toda la justicia de la Villa, a pie los alguaciles todos, el Teniente a cavallo...» (5).

Muchos de estos regios o inquisitoriales cortejos terminaban, como hemos visto en la plaza de San Salvador, pero otros, en cambio, partían de ella, como sucedió en 1615 con motivo de la boda del infante y futuro rey Felipe IV: «La Villa de Madrid, y su Ayuntamiento fue desde San Salvador a San Gerónimo con gran autoridad, atabales y trompetas delante...» (6). Así mismo la plaza era paso obligado en el itinerario seguido por la procesión del Corpus, en función de la cual surgirá la especial disposición de la fachada del Ayuntamiento que hoy se alza sobre la calle Mayor, en el tramo que antaño se llamó calle real de la Almudena, y así

leemos en una relación de 1626, debida a Juan Bautista Valenzuela, cómo «prosiguió la procession por junto a las Iglesias de S. Juan i Santiago hasta salir a la puerta de Guadalaxara, i tornar por S. Salvador a Santa María estando las calles, ventanas y balcones muy bien adornados i con gran concurso de gentes...» (7).

Podríamos cerrar esta serie de testimonios, en los que aparece continuamente vinculada la plaza de San Salvador a su carácter corporativo y municipal, con un pasaje anónimo que comenta la muerte de Felipe IV, monarca cuyo mandato es el telón de fondo de las primeras vicisitudes que rodearon la construcción del Ayuntamiento de Madrid: «Jueves ocho de Octubre deste año de 1665, se juntó la Villa de Madrid á las tres de la tarde en su Ayuntamiento... A esta misma hora se juntaron los Grandes Títulos, y señores desta Corte, en casa del señor Duque de S. Lúcar; y aviendo montado a cavallo, le fueron acompañando en parejas, hasta la Plaçuela de S. Salvador. Iban todos vestidos de negro, dando toda la gala al sentimiento, y dolor de la muerte del Rey D. Felipe Quarto nuestro señor...» (8).

Cuando anteriormente se ha hablado de las casas del Ayuntamiento, el lector puede tener la idea de que éstas fueron siempre las mismas o bien que eran propias del concejo, sin embargo la realidad es muy otra por cuanto las reuniones tuvieron lugar en locales diversos. Entre ellos el más importante y antiguo fue la iglesia del Salvador, que dio cobijo a los ayuntamientos o juntas del Concejo madrileño por lo menos desde comienzos del siglo XV (9). Ello vuelve a estar documentado en varias ocasiones, según recoge Mesonero Romanos, quien vio algunos papeles en el Archivo de la Villa, transcribiendo el encabezamiento de uno que dice lo siguiente: «En la villa de Madrid, seis dias del mes de octubre, año del nacimiento de nuestro señor Jesucristo de mil y quinientos y tres años, estando ayuntado el Concejo de la dicha villa, en la sala que es encima del portal de la iglesia de S. Salvador de la dicha villa, según que lo han de

(4) Simón Díaz, *Relaciones...*, p. 172.

(5) Simón Díaz, *Relaciones...*, p. 435.

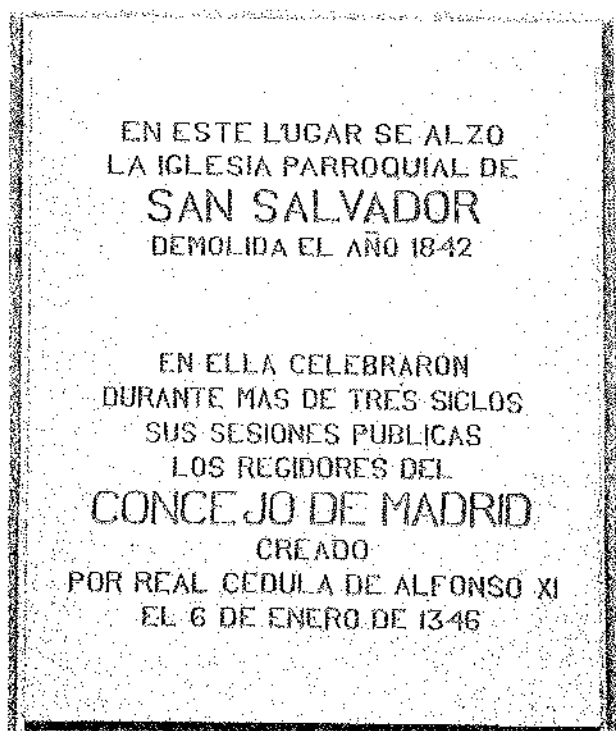
(6) Simón Díaz, *Relaciones...*, p. 98.

(7) Simón Díaz, *Relaciones...*, p. 361.

(8) Simón Díaz, *Fuentes...*, p. 377.

(9) Polentinos, Conde de, *Las Casas del Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid*, Madrid, 1913, p. 1. Los datos aportados en este interesante estudio pueden completarse con los que añade A. Pérez Chozas en «Algunos datos históricos de la primera Casa Consistorial de la Villa de Madrid», *Tiempos Nuevos*, 1934 (julio-agosto-septiembre y noviembre).

(10) Mesonero Romanos, R. de: *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, 1844, p. 214.



3. Inscripción que recuerda el lugar en que se encontraba la iglesia de San Salvador, primera sede del Ayuntamiento de Madrid.

uso y costumbre...» (10). Es decir, se refiere a la sala que también consta documentalmente que se hundió en 1483 y rehecha cinco años más tarde, probablemente por el propio Concejo que a lo largo del siglo XVI hubo de reparar otros daños en la iglesia.

Allí tuvieron lugar las sesiones municipales hasta que en 1599 y con motivo de la entrada de la reina doña Margarita, esposa de Felipe III, se decidió ensanchar la calle Mayor en el tramo que se llamaba de Platerías, afectando también al pórtico de San Salvador y, por lo tanto, al salón en el que se reunía el Ayuntamiento. Se produjo entonces un primer traslado para ocupar, no sabemos con exactitud, alguna de las casas que el Ayuntamiento había ido adquiriendo en los años 70 del siglo XVI, siempre en torno a la plazuela de San Salvador. Polentinos recoge, entre otras, las siguientes: «En 1574 una de Juan Castellanos, y otra de Lorenzo Díaz Boticario que lindaba con casas de Gaspar de Testa, la cárcel nueva que habría de hacerse y la plazuela de San Salvador... En 1576 las que en la misma parroquia del Salvador tenían Gaspar de Testa y Andrés Obrero, que estaba en la misma plazuela...» (11), es decir, el

Concejo no estaba dispuesto a abandonar aquel ambiente que entonces como ahora tenía el peso de una arraigada tradición municipal.

El hecho de que la Corte abandonara Madrid, en 1601, para instalarse en Valladolid, influyó de forma negativa en todo lo que podía suponer la continuación de los proyectos iniciados por Felipe II para Madrid. El concejo seguía reuniéndose en alguna de aquellas casas propias, pero que debía estar en unas pésimas condiciones cuando en 1619 se traslada por segunda vez. En esta ocasión ocupó las casas de don Juan de Acuña, Presidente del Consejo de Castilla, que estaban ubicadas en la calle Mayor con vuelta a la calle de Señores de Luzón, frente a la inmediata esquina alta que ocupaba la iglesia de San Salvador, lo que supuso al Concejo madrileño el pago de un alquiler que montaba la estimable cifra de 800 ducados al año. Esta cantidad a la que hay que añadir otras derivadas de la falta de acomodo a sus distintos servicios (cárcel, escribanos, tablados, etc.), así como el hecho no menos grave y paradójico de estar el Concejo en condición de inquilino en la propia ciudad, urgieron la necesidad de construir un edificio propio, digno, representativo y capaz para las crecientes necesidades de la villa.

Para ello el Concejo se dirigió al rey y éste otorgó la preceptiva licencia, según se lee en el oportuno documento: «le doy y congedo lizençia para que pueda hacer y haga cassa de ayuntamiento» (12). Ahora bien, esta voluntad real de muy poco serviría si no fuese acompañada del señalamiento y modo de financiar la obra, por lo que la licencia explicita cómo habían de sufragarse los gastos con fondos procedentes «de los conciertos hechos con las villas y lugares del Real de Mançanares», entre las que se encuentran Colmenar Viejo, Manzanares, Guadalix, Galapagar, Peguerías, Guadarrama, Navacerrada, Becerril, Cercedilla, Sayo, Matalpino, Collado y Bado, que habrían de contribuir con cantidades distintas en relación con la importancia de su población. De este modo Colmenar Viejo debía aportar catorce mil ducados, mientras que el lugar del Bado tan sólo contribuiría con ochocientos reales. Aquella licencia real, otorgada el 7 de marzo de 1629, coincidiendo con las Cortes que entonces se celebraban en Madrid, prevé igualmente toda una serie de circunstancias tales como el que no pudiera invertirse aquellas sumas en otra cosa que no fuere el Ayuntamiento madrileño, la fiscalización de las cuentas por parte del corregidor, los pagos a los maestros y oficiales que interviniesen en la obra, contemplando incluso

(11) Polentinos, ob. cit., p. 2.

(12) Archivo de Villa, sign. 2-498-36: «Licencia Rl. concedida a Madrid para hacer casa de Ayuntamiento». Documento núm. 1.



4. Detalle del plano de Teixeira (1656). En él se ven la parroquia de San Salvador y el solar ocupado por la «cárcel vieja» sobre el que Gómez de Mora proyectará el actual edificio del Ayuntamiento.

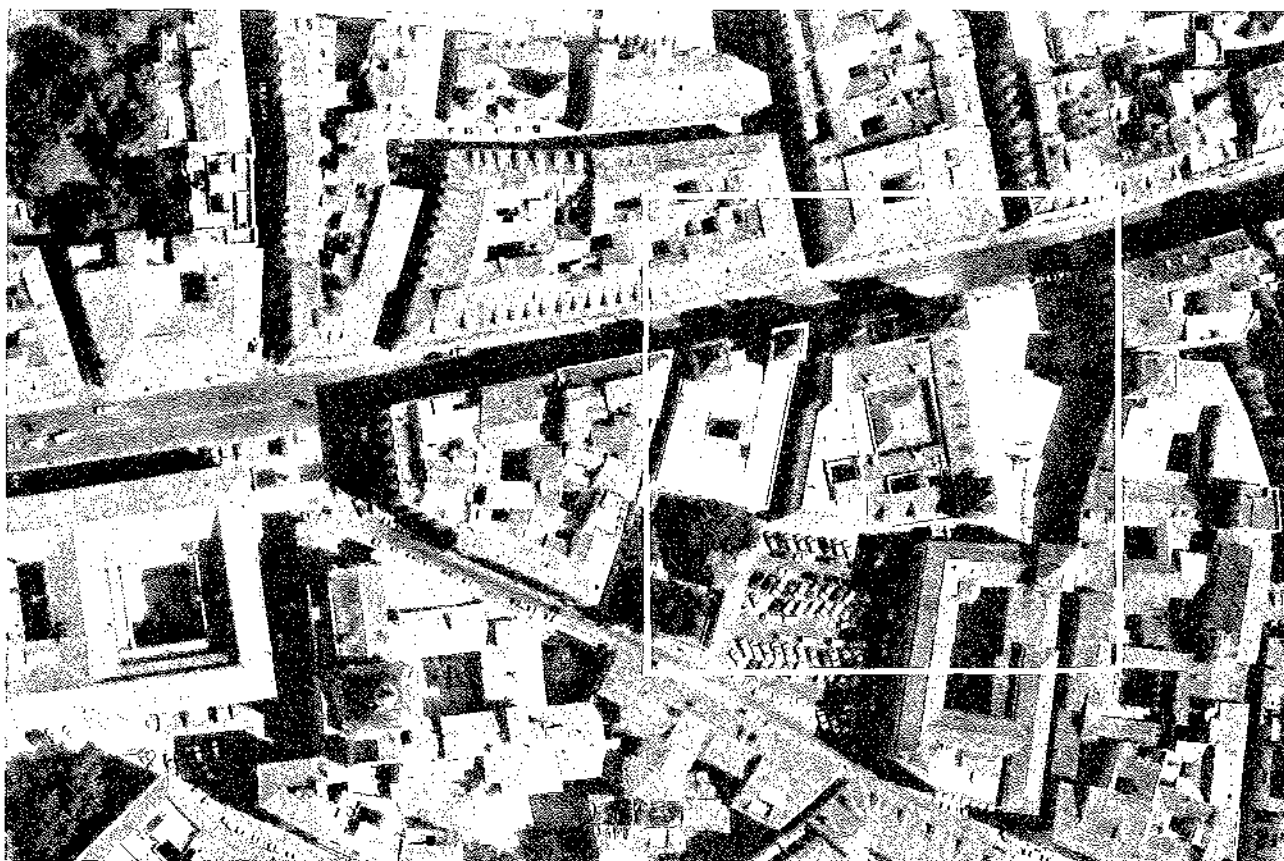
la posibilidad de que no llegase la cantidad recaudada para la totalidad de la obra, en cuyo caso el monarca permitía suplir lo que faltare con las sisas consignadas a obras públicas.

Sin embargo los dineros no llegaron, el proyecto de Juan Gómez de Mora, del que se hablará más tarde, no se presentó de forma parcial hasta 1640, y el Ayuntamiento de Madrid, que ya había nombrado una comisión de representantes de la Villa para fiscalizar las obras, en una situación desesperada expresa su disgusto por los catorce años que habían pasado desde la concesión de la licencia sin conseguir que comenzase la construcción del anhelado edificio nuevo. Las quejas que Madrid quiere hacer llegar al Consejo de Castilla se recogen en un acuerdo de su Ayuntamiento, fechado el 14 de octubre de 1643, en el que se pide que «se comience luego la dicha obra por la costa que Madrid tiene de alquileres de cassas, tabladros y la intendencia y riesgo con que el Consejo está el día del Corpus y no aver exemplar en ninguna ciudad del Reyno a la indecencia y nota con que Madrid está sin tener cassas de ayuntamiento quando a labrado tantas y hecho tan señalados servicios a su

Magestad» (13). La respuesta no se hizo esperar y el 29 de octubre de aquel mismo año el Consejo de Castilla se dirige al Licenciado José González, superintendente de la obra del Ayuntamiento, y a Juan Gómez de Mora, para que presenten, el primero, el estado de cuentas en que Madrid se halla y, el segundo, el coste de una parte del edificio a construir, concretamente de la crujía que da a la calle Mayor que albergaría el «balcón de la reina».

En aquel año puede decirse que comienza realmente el proceso constructivo del Ayuntamiento, pero antes de abordarlo desearía señalar dos causas que frenaron la obra desde 1629, año en el que presumiblemente Gómez de Mora presentó al menos un proyecto de alineación. La primera es la prolongada protesta de la nobleza que residía en la propia plaza de San Salvador o en sus inmediaciones, y otra el hecho de situar el nuevo edificio sobre la Cárcel de la Villa. En cuanto al primer aspecto no estará de más recordar que al ya referido ambiente municipal de la plaza de San Salvador, se sumaron también allí otros aspectos no menos rele-

(13) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (L. 5.º, F. 23). Documento núm. 2.



5. Vista aérea de la Plaza de la Villa y sus edificios inmediatos, tomada en 1981.

vantes como fue el alto comercio —no se olvide la inmediatez de la calle de Platerías— y muy especialmente las señoriales casas de grandes títulos, entre las que estaban las ya mencionadas de don Juan de Acuña (Marqués de Valle), las del conde de los Arcos (antiguas casas de don Bernardo de Rojas y Sandoval, donde hoy está la que llamamos Casa de Cisneros) y las del marqués de Cañete (detrás del Ayuntamiento en lo que hoy es Gobierno Civil). Las protestas comenzaron a las pocas semanas de concederse la real licencia y se mantuvo, hasta 1643, en que todavía los tres mencionados títulos siguen presentando memoriales en el Ayuntamiento con el fin de atajar un proyecto que ya había comenzado a ejecutarse. Las protestas arrojan muchos datos de interés, entre ellos la presencia de Gómez de Mora desde el comienzo de este proceso presenciando la tira de cuerdas para fijar las alineaciones del nuevo edificio, que eran las que produjeron el rechazo por parte de la vecina nobleza. Esta se veía perjudicada en sus vistas y accesos por lo que recurrieron al rey y éste, a través del Consejo de Castilla, intervino en su favor obligando a reducir el volumen del edificio, nom-

brando superintendente de las obras al Consejero don Francisco de Tejada y Mendoza, quien con el Corregidor don Francisco de Brizuela, con el comisario regidor don Antonio de Pinedo y con el hijo del Conde de los Arcos, señalaron el número de pies que se podían tomar de la plaza de San Salvador para la construcción del Ayuntamiento, siendo de 34 pies delante de la casa del marqués de Valle —en la calle Mayor— y 28 frente a la del conde de los Arcos (14). Esto no debió satisfacer del todo a los litigantes y volvieron a insistir hasta que en fecha que desconozco con exactitud, consiguieron que se fijaran en 21 pies los que de la plazuela se tomarían delante de la casa del conde de los Arcos, y a este tenor la alineación de la fachada dejaría libre en gran parte la casa del marqués de Valle.

No obstante el Ayuntamiento, zanjados los problemas económicos iniciales, vuelto Gómez de Mora a Madrid, después de una dilatada ausencia y resuelto aquél a iniciar las obras de su «cassa» en

(14) Polentinos, ob. cit., p. 4, y Tovar, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*, Madrid, 1983, p. 394.

1643, empezó a abrir las zanjas de cimentación de acuerdo con una generosa alineación que lógicamente provocó la inmediata respuesta del conde de los Arcos y de los marqueses de Valle y Cañete, sustanciada en un escrito de gran interés porque resume muy bien la problemática general. Por una parte deja clara la intención del Ayuntamiento en «tomar de la plazuela por el lado que linda con la casa del dicho conde de los Arcos, quarenta y un pies y por el lado de las casas del marqués de Valle, quarenta y siete pies, y por la callejuela de las espaldas que divide las casas del marqués de Cañete algunos pies...». Ello, según los perjudicados, se hacía «alterando la planta que estaba aprobada por su Magestad y vista por el Consejo» y en claro perjuicio suyo «y del ornato público que consiste en que aya plazas públicas anchurosas qual lo es la presente de tanta antigüedad y tanto lucimiento», habiéndose levantado allí buenos edificios —los suyos— «en crédito de que siempre permanecería en la forma que hoy tiene de manera que contra la causa pública y policía que suele llegar a derribar casas para ensanchar plazuelas o calles públicas, se estrecha aquí la que de uso fue siempre plaza grande y seguirá la hermosura que de su anchura y capacidad resultara a el cuerpo de la república». A su vez el nuevo edificio quitaba «el mediodía a toda la delantera» o fachada del marqués de Valle, hombre que había sido presidente del Consejo de Castilla y que tenía una ejecutoria a su favor para que los escritorios de los escribanos inmediatos a la cárcel vieja, y por lo tanto fronteros

a su casa, «no se puedan levantar más altos de lo que oy están», así como un privilegio para que nadie pudiese construir un edificio ante su casa «aunque sea con el pretexto de bien público». Algo análogo sucedía con relación al conde de los Arcos, mientras que el marqués de Cañete se sentía dañado porque él mismo había cedido de su propia casa algunos pies para ensanchar la calle del Duque de Nájera, que hoy separa el Ayuntamiento del Gobierno Civil, para verla reducida de nuevo a un callejón impidiéndole «el uso de sus cocheros que tiene en la dicha callejuela en que no podrán entrar ni salir sus coches». Pero además, el marqués de Cañete, se lamentaba de que el motivo de estas intervenciones fuera la construcción de la cárcel, «de modo que por acomodar a unos delinquentes, a quien debe ser la estrechez de la cárcel parte de la pena de sus delitos, se desacomodan casas de vecinos...» (15). En efecto, la ubicación de la cárcel de Villa en el solar en el que se construiría el Ayuntamiento, y la dificultad del traslado de los presos a otro lugar durante el transcurso de las obras dificultó aún más todo este proceso. De cualquier modo viene bien recordar aquí que la cárcel, según puede verse en el plano de Texeira, estaba situada en aquel lugar con anterioridad al proyecto de Mora y que aquélla sería una dependencia más a integrar en el nuevo edificio (16).

(15) Archivo de Villa, sign, 2-499-1. Documento núm. 7.

(16) Ramón Laca, J. de: *Las viejas cárceles madrileñas (siglos XV a XIX)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.

3. EL PROYECTO DE JUAN GÓMEZ DE MORA, «MAESTRO Y TRAZADOR» (1643)



CUANDO en 1629 la Licencia Real autorizó la construcción del Ayuntamiento de Madrid, el concejo acordó encargar la obra al maestro de mayor prestigio que entonces trabajaba en la ciudad, Juan Gómez de Mora (1586-1648). Su categoría indiscutible en el ámbito de la arquitectura venía avalada por el hecho de ser sobrino y sucesor de Francisco de Mora, colaborador éste de Juan de Herrera en El Escorial, habiendo heredado de su tío no sólo una evidente capacidad y práctica en el oficio, sino el singular cargo de Maestro Mayor y Trazador del rey, es decir, el destino máspreciado para cualquier arquitecto en aquellos años. En efecto, una Real Cédula de Felipe III, dada el 11 de febrero de 1611, conservada en el Archivo de Palacio, dice: «El Rey. Por cuanto habiendo fallecido Francisco de Mora, Aposentador de Palacio, Maestro de las obras del mio alcaçar de la villa de Madrid, casas Reales del Pardo y el Campo, y deseando dar en la continuidad dellas y en la distribución del dinero que se gasta en ellas el buen recaudo que conviene, e acordado de nombrar en su lugar por Maestro de las dichas obras y trazador dellas a Juan Gómez de Mora, su sobrino, nuestro criado, acatando su avilidad y suficiencia y lo que nos ha servido y sirve para que como tal hordene lo que se hubiera de hacer en ellas, y en los reparos que yo mandare hazer, y es mi voluntad que el dicho Juan Gómez de Mora firme las nóminas y libranças de lo que se gastare y tenga una llave del arca en que se metiere el dinero que mandare librar para las dichas obras...» (1). Creo que es suficiente como carta de presentación para avalar a este consumado maestro en quien el rey reconocía «habilidad y suficiencia», además de significar continuidad de criterios con

las obras ya iniciadas por su tío y maestro Francisco de Mora. El hecho de haberse formado Mora en el ambiente herreriano de El Escorial, era también un matiz añadido que beneficiaría ahora a Gómez de Mora, ya que aquél se convertía en transmisor de una determinada imagen monárquica de la arquitectura que se esperaba, como así fue, que fuese prolongada por su sobrino Juan Gómez de Mora. El acceso de éste al «arca del dinero», de la que tendría una llave, pone de manifiesto la confianza absoluta en el recién nombrado Maestro Mayor y Trazador de Su Majestad que, como tal, hubo de intervenir en gran número de obras, dentro y fuera de Madrid, sin olvidar la amplia labor realizada para órdenes religiosas y particulares que arrojan un balance final verdaderamente abrumador, que no entra en nuestro propósito analizar aquí (2). Deseábamos no obstante subrayar la importancia de Gómez de Mora dentro de su grupo profesional para justificar la decisión del Ayuntamiento madrileño al encargarle el proyecto de su nuevo edificio.

Conocemos documentalmente que Gómez de Mora asistió, desde el comienzo de las obras hasta su muerte, a todo el proceso proyectual y constructivo del Ayuntamiento, sin embargo nos faltan los planos y dibujos que él diera y que nos consta que existieron, más allá de los dos únicos rasguños que de la obra han llegado hasta nosotros firmados por él y avalado uno de ellos con otras firmas como la de Fray Diego de Madrid y, muy especialmente, la de Francisco Bautista «de la Compañía de Jesús». Nos referimos a unos elementales diseños en relación con las alineaciones y alturas de la fachada a la calle Mayor, que llevan fecha de 1644. Pero ambos no son sino unos apuntes para discutir deta-

(1) Archivo de Palacio, Reales Cédulas, T. X, folios 160 y 161.

(2) Tovar, ob. cit. en la nota 23 del Capítulo I.

vaba una empinada cubierta abuhardillada y torres angulares con chapiteles de estirpe escurialense, podemos imaginar el empeño del marqués de Valle en hacer valer sus derechos, como así ocurrió. El resultado fue evidente, hoy el Ayuntamiento ofrece solamente dos plantas y se echa de ver la falta de un piso más, dada la poca altura de las dos plantas existentes, resultando excesivamente esbeltas las torres para la altura total del edificio que rematan. Esta doble reducción que sufrió el Ayuntamiento, en planta y alzado, limitó en exceso la distribución interior y las posibilidades para instalar las dependencias que muy pronto desbordarían necesariamente el espacio físico del edificio.

Al no haber llegado a nosotros aquel primer proyecto general de 1629, ni el segundo que definitivamente se puso en ejecución a partir de 1643, hemos de valernos de una información complementaria como las «Condiciones» firmadas por Gómez de Mora como «Maestro Mayor de las Obras de su Magestad y desta Villa» para la subasta de las obras, a través de las cuales, entre otras muchas cosas, se hace mención expresa al proyecto dibujado por Gómez de Mora, de tal modo que entre las condiciones finales figura una que dice: «Es condición que para executar esta obra se le entragarán a dicho maestro las traças necesarias de plantas, fachadas y perfiles. Y si alguna faltare para su execución se le yran dando por el dicho Juan Gómez de Mora» (3). Estos dibujos, unidos a los modelos y diseños de molduras que se darían «traçados en grande al tiempo de la execución», llegaron a formar un grupo importante de trazas que se conservaron en la obra hasta la muerte de Gómez de Mora, siendo posiblemente las mismas «alzas y plantas» que se pidieron a José de Villarreal, en enero de 1649, para poder continuar las obras (4). De este modo queda más que garantizada la paternidad de Gómez de Mora sobre el edificio en cuestión, si bien hay que hacer algunas salvedades puesto que el proyecto total no lo conocemos, y además muy pronto se produjeron las primeras modificaciones que llegarían a enfrentar a Gómez de Mora con el maestro de obras y alarife de Madrid, Cristóbal de Aguilera. Si tenemos en cuenta que la construcción se prolongó durante todo el siglo XVII y que en el XVIII y XIX se produjeron reformas importantes, podremos matizar mejor el proyecto inicial, pero modificado, de Gómez de Mora. Pero

aún hay más, ya que éste proyectó con algún detalle, presentó un estudio económico y fijó las condiciones de tan sólo «dos quartos» del Ayuntamiento, esto es, de la crujía que mira a la calle Mayor y parte de la que es su fachada principal a la plaza de la Villa. Una vez más lo escaso de los recursos económicos y la presencia de la cárcel nos obligan a abordar parcialmente el edificio, cuyo proceso de construcción fue avanzando desde su fachada norte hacia el sur.

En realidad el encargo concreto recibido por Gómez de Mora en octubre de 1643, fue el estudio económico de estas dos líneas que forman la escuadra más importante del edificio, cuyas fachadas habrían de servir principalmente para colocar los balcones desde donde presenciaba la reina el paso de la procesión del Corpus en la calle de Santa María —hoy Mayor— ocupando el Concejo los balcones que darian sobre la plazuela de San Salvador, hoy de la Villa (5). El interés de la reina por poder ver desde el balcón concejil dicha procesión de cuya comitiva formaba parte el propio monarca, y el deseo de nuestros ediles por poder ofrecerle un acomodo digno, fueron en realidad los impulsores definitivos del nuevo edificio. Resulta sorprendente cómo toda la documentación manejada hace referencia una y otra vez a dicho balcón real, llegando incluso a fijar una determinada altura para esta planta principal a fin de no elevarla en exceso, lo cual iría en perjuicio de una correcta observación. Algo de esto debía suceder en el antiguo Alcázar, donde la reina, por la altura de su piso principal, no podía ver con comodidad la procesión, explicándose así una nota del único dibujo completo que conservamos de Mora, en donde se señala que el balcón «queda al alto de los entre-suelos de palacio», como si ésta fuera la referencia que en algún caso se manejó. Gómez de Mora es muy explícito cuando, a raíz de un enfrentamiento con el alarife Cristóbal de Aguilera, quien quería dar mayor altura al piso bajo, y, por lo tanto, levantar la planta del balcón principal, escribe que con el rey ya se había considerado que no tuviese más altura para que «la Reyna biesse mas cerca las procesiones y el Consejo la representación de los autos y que si esto fuese mas alto sería en gran daño de todo» (6).

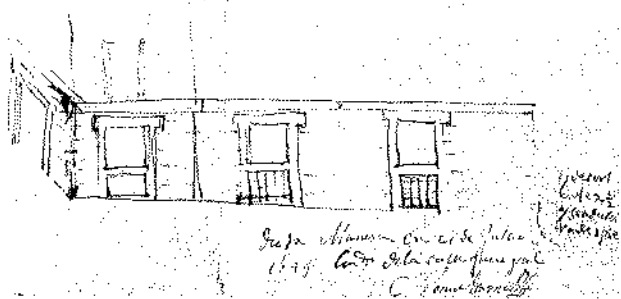
La importancia de este balcón concejil y procesional que el Ayuntamiento ofrecía a la reina, no puede entenderse si no hacemos una brevísima re-

(3) Archivo de Villa, sign. 2-499-1: «Condiciones con que el Maestro o maestros se an de obligar a hacer la fábrica de los dos quartos de la casa de ayuntamiento desta Villa de Madrid». Documento núm. 8.

(4) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fol. 176): «Reunión del Consejo encargado de las obras del Ayuntamiento...» Documento núm. 61.

(5) Archivo de Villa, 2-499-1 (fol. 23): «Encargo de la obra y estudio económico a Juan Gómez de Mora». Documento núm. 3.

(6) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fol. 98): «Juan Gómez de Mora da cuenta de que el constructor de las obras no se ajusta al proyecto, en cuanto a las alturas de las plantas». Documento núm. 22.



7. Apunte de Gómez de Mora (1644), con la propuesta del basamento del edificio por la calle Mayor.

flexión sobre lo que representaba para la ciudad la fiesta del Corpus Christi, muy especialmente mantenida por el Concejo municipal. A este respecto escribe Varela, «El Concejo sufragaba los gastos de la fiesta y exigía cada vez más perfección, ingenio y belleza en toda aquella complicada máquina artística (se refiere a los autos sacramentales). No es preciso nombrar a todos los escritores que acudieron a servir a Madrid en estas ocasiones: será suficiente citar a Lope de Vega y a Calderón de la Barca. Durante el reinado de Felipe IV, el Corpus alcanzó las formas más brillantes y bizarras, que dentro del marco popular ofrecía un espectáculo magnífico. El pueblo encontraba en él un goce exaltado, y era capaz de saborear la sutileza de los valientes conceptos teológicos con finura y gusto. Solemnidad y riqueza. Los carros, la Tarasca, las danzas, los autos y loas, los gigantes y ministriles..., se presentaban con vivos colores y suntuoso aparato... La procesión era impresionante y toda la Corte, haciendo gala de su prestancia y lujo, acudía. Las hileras de la clerecía y de los frailes, interminables; los Consejos, las altas dignidades eclesiásticas, los embajadores, formaban un río luminoso entre las dos orillas del pueblo. Esta procesión era presidida por la Villa, completa, bajo mazas, y sólo se cedía el puesto cuando el Rey estaba en la Corte» (7). Este protagonismo municipal en la festividad del Corpus explica la significación del balcón de la reina e incluso otros aspectos relacionados también con el edificio que aquí estudiamos como es la Custodia procesional, con sus correspondientes andas, pieza extraordinaria de la orfebrería renacentista que el Ayuntamiento de Madrid encargó al platero Francisco Álvarez. Dicha custodia que, se guardó siempre en el Ayuntamiento, si bien hoy se exhibe en el Museo Municipal, pudo estrenarse en la procesión del Corpus a partir de 1568, año en que se terminó de labrar (8).

La ocupación del balcón del Ayuntamiento por la reina el día del Corpus era, en fin, un episodio

más del aparato que rodeaba dicha festividad, y práctica habitual durante todo el siglo XVII. Todavía, en 1690, Lucas Antonio de Bedmar, al narrar la entrada en la Corte de la reina doña Mariana, coincidiendo prácticamente con el Corpus, señala: «El lunes 25 saliendo la Procesión con el Santísimo Sacramento de Santa María la Real de la Almudena, con toda la Clerecía, Religiones y Hermandades, acompañando al Santísimo el Rey nuestro señor, Consejeros, y Grandeza, como siempre se acostumbra. Passaron a ver la Processión las dos Reynas nuestras señoras, Reynante, y Madre, a las Casas del Ayuntamiento de Madrid...» (9).

Queda de este modo explicada la urgencia por hacer, al menos, este cuerpo del edificio, cuyos rasgos, pese a la aparente unidad exterior del Ayuntamiento, dejan ver a las claras una primera campaña de obras. No podemos ocultar, por otra parte, que junto estos balcones, el que podemos llamar de la Reina y del Concejo, y que hoy corresponden al Salón Goya y al Salón de Sesiones, respectivamente, se situaría la sala de Ayuntamiento propiamente dicha en aquél, mientras que las juntas particulares tendrían lugar en el actual de Sesiones. Sin embargo, subrayo una vez más, no fueron tanto las necesidades verdaderamente apremiantes de nuestro cabildo municipal en orden a tener casa propia, cuanto el compromiso de facilitar a la reina su balcón, lo que propició el avance de la obra. Ello se observa continuamente todos los años al acercarse la fecha del Corpus, donde lo que preocupa al Ayuntamiento, al constructor, consejo de la obra y en general a cuantos intervienen en ella, es si se podrá instalar allí la reina. Testimonio elocuente es el de Cristóbal de Aguilera cuando pide más dinero para acelerar la obra, pues de lo contrario «no estará hecho el Salón de la Reina Nuestra Señora para el día del Corpus del cuarenta y cinco» (10).

Para conocer en detalle cómo era aquel primer proyecto de Gómez de Mora tenemos las precisas

(8) La bibliografía sobre esta valiosa pieza artística es abundante, pudiendo resumirse en los trabajos de: Alcázar, C., «El platero Francisco Álvarez, autor de la Custodia mayor del Ayuntamiento de Madrid», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1918, pp. 196-199; Varela, E., *La Custodia Procesional de la Muy Noble Villa de Madrid*, Madrid, 1952; así como la recogida por José del Corral en su interesante estudio sobre «El misterioso robo de la Custodia de la Villa de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1983, pp. 35-36.

(9) Bedmar y Baldivia, L. A. de, *La real entrada de esta Corte, y magnífico triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Maria-Ana Sophia de Baviera, y Neoburgo*, Madrid, s.a. (Recogida por Simón Díaz en *Fuentes...*, p. 402.)

(10) Archivo de Villa, sign. 2-490-1 (fol. 99): «Don Cristóbal de Aguilera adjudicatario de las obras del Ayuntamiento...». Documento núm. 23.

«Condiciones» de obra ya mencionadas, redactadas en 1643, así como la «Memoria de precios» de los materiales que se utilizarían en la obra y que fue pregonada en blanco, para que los maestros que acudiesen a la subasta hiciesen su «postura» indicando el montante de su oferta en cada apartado (11). Gómez de Mora había preparado esta memoria el 4 de enero de 1644 y debió pregonarse inmediatamente con un plazo muy corto de presentación, ya que diez días después habían hecho «postura» doce maestros afincados en Madrid, de los cuales conocemos los nombres de Tomás de Torrejón (12), Alonso Hernández y J. Alonso Pérez (13), José de Villarreal y Juan Beloso (14), José de Prabes (15), Cristóbal de Aguilera (16) y Juan de Valdolmillos (17). Algunos de ellos figuran en otras obras de Madrid, así como en censos de profesiones (18) si bien no todos tenían igual fortuna, como luego diremos. Entre las «posturas» presentadas había, lógicamente, diferencias apreciables, por lo que, según era costumbre, se llamaba para hacer «baxas» sobre una determinada «postura», en este caso de la presentada por Aguilera que era la más conveniente. Acudieron a hacer bajas Valdolmillos, Beloso y Villarreal (19), pero la comisión municipal formada para justipreciar estas nuevas ofertas, aparentemente más convenientes, elevaron al rey una razonada y ejemplar propuesta, ya que por una parte, desechaba la «postura» de Valdolmi-

llos, por no ser «Maestro de opinión ni de caudal conocido», esto es por no gozar de prestigio ni tener bienes que ofrecer como garantías, al tiempo que dejaba al margen la memoria de precios de Beloso y Villarreal, que iban juntos, por una cuestión ética. En efecto, Villarreal era entonces «oficial de Gómez de Mora, persona que ha de ser fiscal en la bondad, fortificación y perfección de dichas obras y no conviene quede en él» el remate de la fábrica del Ayuntamiento (20). De este modo se propone a Felipe IV que se rematase la subasta en Cristóbal de Aguilera «Maestro de opinión y caudal que a hecho muchas obras y muy buenas», como así lo mandó el monarca en febrero de 1644 (21).

Aunque todas aquellas memorias dan fundamentalmente los precios de los materiales, se agregan algunos datos de interés como es el plazo en que tendrían terminado el balcón de la reina, excesivamente corto en el caso de Villarreal que se comprometía a tenerlo terminado en el propio año de 1644, y más prudente el plazo de cuatro años en que se obligaba Cristóbal de Aguilera. Unos y otros se obligaban en sus personas y bienes, ofreciendo como era preceptivo las finanzas que se fijasen.

Al margen de que la «postura» de Cristóbal de Aguilera fuese la más conveniente por precios y garantías personales, lo que llamaban «opinión y caudal», no podemos desconocer que este maestro trabajaba para la Villa de Madrid como alarife y veedor de sus fuentes, lo cual suponía una ventaja inicial sobre los otros concursantes. Pero todavía más si tenemos en cuenta que es Aguilera el encargado de hacer los reparos y obras en la cárcel que se llamaba nueva para trasladar a los presos desde la vieja, esto es, la que compartía el solar con la futura casa de Ayuntamiento. Pensamos que esta circunstancia también debió de pesar a la hora de adjudicarle a Aguilera las obras. Este aparece, al menos desde comienzos de febrero, trabajando con Gómez de Mora en relación con la cárcel nueva (22), que no era sino una casa «muy vieja» de cuyas condiciones e inseguridad se quejaba su Teniente de Alcayde diciendo que «las puertas y ventanas de ella muy biejas y mal paradas, sin cerraduras ni llaves ni menos ay prisiones para los dichos presos que a la presente son muchos los que ay y todos de mucho peligro». El problema era

(11) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fols. 21-23): «Memoria de los precios a toda costa con que se ha de pregonar la obra de los quartos de la cassa del Ayuntamiento desta Villa de Madrid, conforme a las condiciones y traças mandados executar». Documento núm. 9.

(12) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fol. 24): «Memoria de los precios... que presenta Tomás de Torrejón».

(13) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fols. 27-30): «Memoria de los precios... que presentan los maestros Alonso Hernández Bravo y J. Alonso Pérez en 12 de Enero de 1644».

(14) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fols. 31-34): «Memoria de los precios... que presentan los maestros Joseph de Villarreal y Juan Beloso».

(15) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fols. 35-38): «Memoria de los precios que presenta el maestro Joseph de Prabes en 14 de Enero de 1644».

(16) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fols. 43-46): «Memoria de y condiciones de como se ha de hacer la obra de las casas de Ayuntamiento desta insigne Villa de Madrid por los precios siguientes que presenta el maestro Cristóbal de Aguilera en 13 de Enero de 1644». Documento núm. 10.

(17) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fols. 50-51): «Precios con que Juan de Valdolmillos me obligo...».

(18) González Muñoz, M. C., «Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1981, pp. 149-185.

(19) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fols. 52-53): «Memoria de los precios a toda costa con que nos obligamos Juan Veloso y Joseph de Villarreal... en 23 de Enero de 1644».

(20) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fol. 64 V.º): «Informe al Rey, Felipe IV, del resultado de la subasta... aconsejándole adjudique dicha obra a D. Cristóbal de Aguilera». Ver Documento núm. 17.

(21) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fol. 65 V.º): «El Gobierno de su Magestad adjudica las obras del Ayuntamiento a D. Cristóbal de Aguilera...» Documento núm. 18.

(22) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fol. 61): «Informe de Juan Gómez de Mora, Miguel del Valle y Cristóbal de Aguilera, sobre el estado de la cárcel». Documento núm. 15.

urgente pues se había tomado la decisión de que el 29 de enero de 1644 se trasladaran los presos desde la cárcel vieja, en la plaza de la Villa, a la nueva, pues en aquélla no podían permanecer más tiempo dada la «poca seguridad que al presente tiene la dicha cárcel por la mucha obra que en ella se hace» (23), lo cual nos hace pensar en el derribo e iniciación de las obras mínimas de replanteo del edificio de Gómez de Mora.

Sin embargo, dos años más tarde (1646) todavía seguían los presos instalados en la cárcel vieja, sin haber sido trasladados a ninguna parte, lo cual ocasionaba problemas continuos y, muy especialmente impedía avanzar la obra. Fue necesaria una «visita de ojos» a las obras por parte de una comisión encabezada por don Francisco de Robles Billasana, «del Consejo de su Majestad», para tomar algunas determinaciones tan cortas como la de exigir al Alcayde de la cárcel desalojar la vivienda que como tal responsable le correspondía, y poder proseguir así la obra de la Casa de Ayuntamiento. Naturalmente esto apenas si solucionaba nada y se planteó de nuevo el traslado de los presos, ocupando la casa de don Jerónimo Gómez del Castillo, a quien se le obligaba a ofrecerla a cambio del pago de un alquiler. El lector puede imaginarse la reacción de Gómez del Castillo quien, amparándose en que su casa estaba vinculada a un mayorazgo, recurrió con toda clase de argumentos contra la decisión del Superintendente de las obras, ganando tiempo y dejando en suspenso la ejecución de aquel embargo forzoso que resultaba ser ilegal por el privilegio de que gozaban aquellas «casas principales», todo lo cual a duras penas permitía avanzar la obra (24).

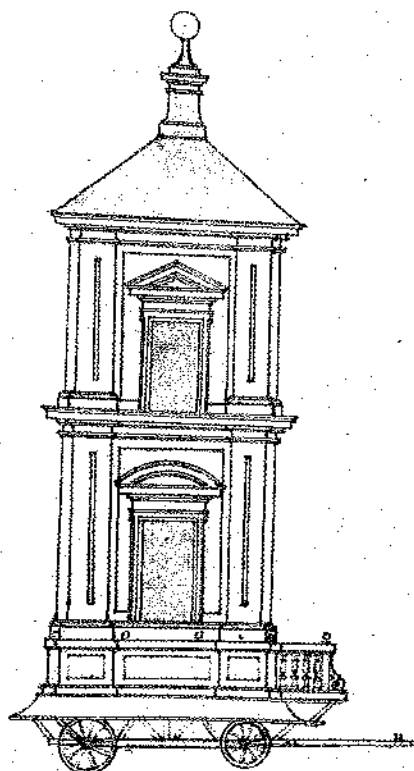
De este modo puede entenderse muy bien el lienzo que viene atribuyéndose al pintor Juan Bautista Martínez del Mazo, el yerno de Velázquez, quien dejó un testimonio de interés absolutamente excepcional, más allá del hecho milagroso que tiene lugar en la plaza de la Villa, al utilizar como telón de fondo la Casa de Ayuntamiento en construcción. Su interés es múltiple, pues el movimiento y gentes allí descritos ilustran el ambiente de un día vulgar en el Madrid del siglo XVII. Pueden verse caballeros de «capa y espada», alguaciles, la desaparecida fuente de Rutilio Gaci y sus aguadores, gente ociosa, carrozas y caballerías, pero muy especialmente el grupo de canteros labrando pilastras, jambas y frontones para la fachada del

Ayuntamiento, los bueyes descansando junto a la carreta en la que se ha traído la piedra, dando, en fin, una vivísima imagen del trasiego que hubo de tener la plaza durante los años en que tuvo lugar la obra del primer edificio municipal. Por otra parte la pintura de Mazo, que es exigentemente descriptiva, recogiendo hasta los más mínimos detalles de la obra del Ayuntamiento, nos muestra esta realidad en la que venimos insistiendo, pues mientras que se habían terminado prácticamente los dos «cuartos» que acomete inicialmente Gómez de Mora, la zona de la cárcel tan sólo cuenta con la cantería del cuerpo bajo, a pesar de que la pintura es algo posterior a la muerte de Mora en 1648, pues me inclino a pensar que se pintó en la década de los años 50, cuando Villarreal se había hecho ya cargo de las obras.

Mazo recogió con toda fidelidad no sólo el estado general de las obras, sino que fijó sus ojos en detalles constructivos y escudrió los aspectos estilísticos de la obra arquitectónica, todo lo cual no sólo coincide con el edificio que hoy conocemos, sino que se ajusta absolutamente a las condiciones de obra fijadas por Gómez de Mora, hasta los detalles más insignificantes y que podrían haber pasado desapercibidos ante el pintor. Así, éste nos deja ver en la portada que se llamaría Principal, para diferenciarla de la puerta de la Cárcel, un dintel adovelado, tal y como Gómez de Mora señala en sus «Condiciones» al hablar de las portadas de cantería: «los dinteles an de ser despiegados de arcos a regla para su mayor fortificación». Merced a dichas condiciones sabemos también que sobre estas portadas irían unas inscripciones en piedra, posiblemente sobre las cajas que se ven preparadas en el muro de ladrillo, tal y como nos lo da a entender Juan Bautista del Mazo. Hay otro aspecto que no me resigno a considerar y es la posibilidad de que Gómez de Mora hubiera proyectado un par de columnas sobre plintos y con sus correspondientes capiteles, en forma análoga a como podemos ver delante de las dos puertas gemelas del antiguo palacio de Uceda, hoy Capitanía General, al final de la calle Mayor. Así se desprende de las «Condiciones» y bien por reducir gastos o por alguna otra causa, se quedaron inacabadas dichas puertas hasta incorporar luego las portadas más barrocas que hoy tiene y de las que se hablará más adelante. Esta es también la sensación que da el paño de la portada en el cuadro de Mazo. Allí se ve igualmente la rotura de la cubierta para incorporar la torre de esquina, o del Reloj, que pensada por Gómez de Mora, no se realizaría hasta finales del siglo XVII por Ardemans. Ello supone un cambio de proporciones sobre lo ideado inicialmente, pues además de haber perdido ya una planta el

(23) Sobre esta problemática ver Documentos núms. 11, 12, 13 y 19.

(24) Los informes, memoriales, órdenes y recursos relacionados con la presencia y alojamiento de los presos de la «cárcel vieja», se recogen en los Documentos núms. 29, 30, 34, 35, 36, 39, 43, 44, 45 y 48, cuyo volumen puede dar idea de las dificultades añadidas que ello supuso al normal desarrollo de las obras.



8. Carro triunfal para la procesión del Corpus (1646), diseñado por Juan de Caramanchel.

proyecto de Gómez de Mora, sus torres eran más cúbicas y menos esbeltas que las que hoy lleva. En este sentido, y como complemento iconográfico al cuadro de Mazo y vinculado a su vez con la procesión del Corpus, quiero recordar también los carros triunfales que con este motivo se construyeron, y en especial las «torres» ideadas por Juan de Caramanchel para el Corpus de 1646 (25). En ellos, salvando los detalles menores, puede verse reflejada la imagen de la arquitectura del propio Ayuntamiento o, por mejor decir, de la arquitectura madrileña de los Austrias, que tiene en Gómez de Mora uno de sus más fieles intérpretes. De este modo se fue alterando la traza primera de Mora, tanto en su aspecto externo como en el interior, según se verá. Perdura, sin embargo, en las fachadas su carácter sobrio y tenso, la ordenación y número de huecos, los apilastrados característicos de Mora, cuyo capitel queda embebido en el entablamento y, en fin, la idea general del edificio.

Gómez de Mora unificó en su fachada principal los destinos distintos de sus dependencias, Ayuntamiento y Cárcel, cada una con su propia entrada, haciendo así del edificio una imagen viva de la dualidad de funciones que el Corregidor tenía en su doble competencia administrativa y judicial. Re-

(25) Bernáldez, J. M., «Las tarascas madrileñas», *Villa de Madrid*, 1981, pp. 25-32.

sulta fácil hacer la comparación con el referido, y prácticamente vecino, palacio de Uceda, pero el hecho de tener el Ayuntamiento dos portadas, cuenta con antecedentes, como sucede en Baeza (Jaén), donde la Cárcel y Casa de Corregidores tienen ingreso independiente, aunque estilísticamente diferentes. Gemelas son, en cambio, las dos entradas que en una situación análoga a las del Ayuntamiento de Madrid, ofrece el interesante Ayuntamiento de Palma de Mallorca.

Desde el punto de vista estilístico, el proyecto de Gómez de Mora se adecua bien a este sobrio protobarroco que vive la arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XVII donde, además, lo menguado de las arcas municipales tampoco favorecieron un lujo superfluo. Aquí dominan absolutamente la claridad de los volúmenes, la sinceridad de los materiales (granito, ladrillo y pizarra), y la sobriedad de la molduración, con elementales concesiones como el frontón que remata los huecos de la planta principal. Todos estos efectos buscados fueron los que posteriormente se tendieron a corregir al añadir bulto a las portadas y énfasis en las Torres. En cuanto al interior diremos que, en la etapa dirigida por Mora, se hizo el Salón de la Reina y se comenzó el de las Juntas Particulares, quedando entre una y otra crujía la actual Capilla, bajo la Torre del Reloj. En la planta se acusa muy bien esta primera campaña por el grueso de sus muros que exceden en mucho al de los restantes de carga, formando un bloque compacto de sencilla distribución en planta noble: salón central y dos estancias inmediatas bajo las torres con sus respectivos vestíbulos. La planta baja se utilizaría para dependencias varias y el salón alto para las ocasiones solemnes y salón de juntas de verano, pero en una y otra se repetía idéntica organización. No se han conservado los arrimaderos de azulejería talavera, prevista por Gómez de Mora en sus condiciones y que debían revestir las zonas bajas de los muros de las piezas principales, suponiendo allí un grato efecto de color semejante al que producen los zócalos alicatados del salón noble de la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor. Sí que se conserva, a cambio, el magnífico techo sobre el arranque de una bóveda esquifada con lunetos, del salón real, cuyo inequívoco destino está señalado por el soberbio escudo real pintado, al que rinde pleitesía el escudo de Madrid, repetido entre los lunetos. Bandas decorativas, roleos y figuras fantásticas pintadas en tonos dorados sobre fondo blanco, dan a esta pieza un carácter absolutamente regio no muy distante del aspecto que ofrece el «Salón de Reinos» en el Palacio del Buen Retiro (26). Para el

(26) Brown, J. y Elliot, J. H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981, p. 150 y ss.

techo del Ayuntamiento se contó con Pedro Martín de Ledesma y Juan de Villegas Gallego, «maestros del arte de pintores y doradores». La pintura fue ejecutada en 1656, esto es, ocho años después de la muerte de Gómez de Mora, lo que corrobora que él dejó muy avanzado este «cuarto» del edificio. El salón real recibe hoy el nombre de Salón Goya por el cuadro alegórico que de Madrid pintó el genial aragonés (27) sin desprestigiar con ello los lienzos de Francisco Ricci y Palmaroli, así como otras piezas de interés artístico que alhajan el salón (28).

Más como nuestro estudio tiene un carácter fundamentalmente arquitectónico, finalizaremos este capítulo recordando que la obra del Ayuntamiento contó con una Junta o Consejo compuesto por un Superintendente, nombrado por el Consejo Real de entre sus miembros, el Corregidor, un número no fijo de comisarios que incluía a los Regidores, el Maestro Mayor (Gómez de Mora), y un Veedor que fue durante estos años, el también Maestro de Obras, Miguel del Valle y Aguilar. El Superintendente tan sólo actuaba cuando había que tomar algunas medidas extraordinarias como era la provisión de fondos. Lo habitual es que los problemas comunes los resolvieran el Corregidor, los comisarios de la obra y los dos facultativos. Esta junta actuaba igualmente cuando se producía alguna diferencia entre el Maestro Mayor y el constructor, como sucedió en un fuerte enfrentamiento a raíz del intento de modificación de alturas por parte de Cristóbal de Aguilera. En esa ocasión Gómez de Mora, tras advertir al constructor que no alterase en nada lo trazado por él, escribe: «Por todos los caminos que e podido e deseado reducir a Cristóbal de Aguilera no se altere la traça que está executando de las Cassas de Ayuntamiento, porque pretende levantar el entresuelo primero tres pies mas que la traça por decir que las bóvedas de abaxo tengan buena luz...», rogando a la Junta que se evite «tan gran hierro», se inste a Cristóbal de Aguilera a respetar la traza y se notifique a Miguel del Valle, como veedor de la obra, que le obligara al constructor a ejecutar puntualmente sus medidas. Cristóbal de Aguilera se defendió proponiendo, para zanjar el caso, que «se junten ocho Maestros, de los mas peritos de esta Corte y bean el borrador del dicho Maestro Mayor (Gómez de Mora) y otro que yo tengo hecho para el mismo efecto, para que se descoja lo que fuere mas a propósito... y se

vea que en todo tiempo cumplo con mi obligación de albertir lo que combiene a la obra. Pido justicia» (29).

En febrero de 1648 Juan Gómez de Mora envía el que posiblemente sería su último memorial al rey, dando cuenta de su precaria salud y de la «aflicción y pobreza» en que deja a su mujer, hijos y demás familia, suplicándole que prorrogue a su nieto de por vida la casa que él ocupaba (30). A finales de aquel mismo mes moría Gómez de Mora por lo que hemos de considerar el edificio del Ayuntamiento como la última obra de importancia dentro de su dilatada labor como tracista. Su muerte no supuso una paralización de las obras, ya que éstas hacía algún tiempo que se habían interrumpido por falta de fondos, dándose además la circunstancia de que en el mismo año de 1648 murió también el constructor Cristóbal de Aguilera, lo que suponía un problema dadas las obligaciones contraídas (31). De este modo la obra había perdido al tiempo al Maestro Mayor, al constructor y además no tenía fondos. Ello hizo reunir con urgencia al Consejo de la obra, en enero de 1649, donde el Superintendente consideró «las repetidas órdenes de Su Magestad, Dios le guarde, para que se acabe el quarto donde la Reyna Nuestra Señora a de ber las procesiones del Corpus...» (32), y propuso medios para alcanzar nuevos fondos, al tiempo que citaba a José de Villarreal para que se presentase con las trazas que tuviere de la obra, lo cual indica que era conocida la relación de Gómez de Mora con su ayudante Villarreal, quien viene a heredar de este modo la dirección de la obra del Ayuntamiento.

(29) La problemática de la altura de los sótanos y sus huecos de iluminación, que muy probablemente también Gómez de Mora estimaría pequeños, pero que no podía hacerlos mayores sin peligro de descomponer la fachada o de elevar el balcón de la reina, se encuentra recogida en los Documentos núms. 21, 22 y 24.

(30) Los memoriales y resoluciones sobre la vivienda que el rey tenía concedida a Gómez de Mora, privilegio que éste quería traspasar a sus familiares, así como las peticiones finales del Maestro Mayor ante el monarca, se recogen en los Documentos núms. 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 70 y 71.

(31) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fol. 201): «Juan Martínez de Roytegui, testamentario del que fuera constructor de la Casa de Ayuntamiento...». Documento núm. 62.

(32) Archivo de Villa, sign. 2-499-1 (fol. 176): «Reunión del Consejo encargado de las obras del Ayuntamiento con el fin de conseguir fondos para terminar dichas obras». Documento núm. 61.

(27) El original se encuentra hoy en el Museo Municipal de Madrid, y en su lugar se exhibe una copia reciente.

(28) Para otros detalles y objetos artísticos de este salón, y en general de la Casa de la Villa, véase: Corral, J. del, *Las casas de la Villa de Madrid*, Madrid, 1970; y Hormigós, M., *Las Casas Consistoriales*, Madrid, 1982.

4. LAS NUEVAS TRAZAS DE VILLARREAL (1650)



LA SEGUNDA etapa constructiva que se revela con una cierta personalidad es la que se inicia en 1650, con la intervención de José de Villarreal, antiguo colaborador de Gómez de Mora en obras diversas y muy especialmente en su condición de Ayuda de Trazador Mayor en las reales obras cuyo título le concedió el monarca en 1645 (1). Tres años más tarde, al morir Gómez de Mora, ya hemos visto cómo le llama la Junta de Obras del Ayuntamiento para llevar adelante la consecución del edificio. Este fue un escalón más que, indudablemente, añadió prestigio a su carrera profesional que culmina con el nombramiento de Maestro Mayor y Trazador de las obras Reales del Alcázar en 1660 (2), donde ya había actuado anteriormente como Aparejador de ellas (3). Al poco tiempo, en 1662, muere Villarreal, por lo que su participación al frente de la obra del Ayuntamiento duró doce años que fueron de grandísima actividad, especialmente los seis primeros. Su papel, y esto es lo importante, no se ciñó a seguir el proyecto de Gómez de Mora, sino que desde el comienzo Villarreal da nuevas trazas, modificando la distribución interior del edificio, que ahora conocemos mejor al haberse conservado algunos de los proyectos.

Este protagonismo, como tracista en el Ayuntamiento madrileño queda claramente reflejado en la nueva memoria de precios que se hace pública para la consiguiente subasta de obras, en cuyo en-

cabezamiento se dice textualmente que aquella memoria se ajusta a «las condiciones, plantas y alzados **que se an echo de nuevo** para continuar con la obra que está empeçada reheliendo y enmendando todo lo que no estubiere **conforme a la nueva planta**» que habían firmado como buena los miembros de la Junta (4). A su vez, en el año 1656, cuando se termina como veremos el «cuarto de la reina», aparece en las cuentas de la obra los mil quinientos reales que, como ayuda de costa, se pagan a Villarreal por acudir «a esta obra a dar órdenes y traças» (5). Si a esto sumamos los dos proyectos conservados, firmados por Villarreal en 1653, no puede quedar duda alguna sobre la labor desempeñada.

Mas no fue sólo Villarreal un hábil tracista sino que era un experto maestro de obras, con mucha experiencia, lo cual se tradujo en una mayor agilidad administrativa y en un mejor ritmo de obra, merced a una dinámica dirección. Efectivamente, Villarreal propuso a la Junta abandonar el viejo procedimiento que se había seguido con el constructor Cristóbal de Aguilera, esto es, el dar las obras a un maestro por su cuenta y a toda costa, y en su lugar hacer la obra por jornal por cuenta del propio Ayuntamiento, evitando así los saldos deudores que siempre se producían a favor de los maestros. Villarreal, que tenía mucha práctica, razona sólidamente las ventajas de llevar la propia obra y a jornal, añadiendo que «en cuanto al hacer trabajar a la gente que es lo que puede aber alguna diferencia, consiste en que los Aparejadores que se ponen en las obras y los Sobrestantes, sean

(1) La semblanza y obra de José de Villarreal están recogidas en la obra de V. Tovar, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 121-139, a las que aquí añadimos nuevos datos y precisiones.

(2) Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 1496: «El rey nombra a Don José de Villarreal, Maestro Mayor y Trazador de las Obras Reales». Documento núm. 83.

(3) Archivo General de Simancas, O. y S. Reales, leg. 311, fol. 351: «Nombramiento de José de Villarreal como Aparejador Mayor de las Reales Obras». Documentos núms. 64 y 65.

(4) Archivo de Villa, sign. 2-499-2: «Memoria de los precios...». Documento núm. 63.

(5) Archivo de Villa, sign. 2-498-46: «Relación de maravedís entrados en poder de D. Francisco Portero de Bargas, Regidor de dicha Obra...». Documento núm. 81 (Pago efectuado el 16 de Diciembre de 1656).

hombres diligentes y de mucha asistencia y activos y cuidadosos de prebenir lo que an de acer los oficiales de un dia para otro». Por lo demás, tanto la adquisición de materiales, como las tasaciones y otros aspectos de la obra, suponen por este sistema ahorro seguro y prueba de ello, añade Villarreal, es que las obras reales se hacían a jornal (Alcázar, Buen Retiro y El Pardo), donde él debió de ver lo ventajoso del sistema, e igualmente en las grandes construcciones conventuales que por entonces se hacían en Madrid como eran la de los Jesuitas, Atocha, Trinitarios Descalzos y Recoletos Agustinos. El llevar directamente la obra permitía además escoger buenos oficiales para cada caso, todo lo cual redundaba en la calidad del resultado final. Villarreal reconocía que a pesar de todo ello, la fábrica de la Casa de Ayuntamiento tenía que ser necesariamente muy costosa porque estaba «empeçada muy Real, muy fuerte, muy hermosa y de lo mejor bisto que ay en Madrid», con lo cual define perfectamente bien el carácter de la construcción (6). La consecuencia inmediata de aquel cambio fue que sería necesaria una administración propia gracias a cuya contaduría nos han llegado larguísimas nóminas de jornales con las cantidades, nombres y especificación de su trabajo, que aportan interesantes noticias de los artífices que aquí intervinieron.

El primer cometido de Villarreal fue terminar lo iniciado por Gómez de Mora, pues «lo obrado bendrá a padecer ruina si no se cubriese este verano» (1651), además de atender a la triple necesidad de rematar el salón de la reina, acomodar a los presos y, desde luego, proporcionar al Concejo casa propia. El problema residía en la falta de recursos y éstos salieron de las sisas del vino de Lérida y de Olivenza, del Rastro, de la harina, de la carne de hospitales y del carbón (8). Con ellos se avanzó algo la obra y en 1653 parece que toma un impulso definitivo, ejecutándose entre esta última fecha y 1656, prácticamente todo el cuarto de la reina, pues ésta pudo ya presenciar en aquel año por vez primera la procesión de Corpus desde su balcón. Con motivo de la finalización de esta parte del edificio se mandaron decir cincuenta misas en el convento de San Francisco. A estas fechas o poco más debe corresponder el citado cuadro de Mazo. No

se piense, sin embargo, que la obra estaba del todo rematada, pues en un avance firmado por el jesuita y arquitecto Francisco Bautista y por José de Villarreal, en septiembre del mismo año de 1656, se señala que faltan no sólo las dependencias de la cárcel, sino otras para el servicio de la Villa como son la Secretaría, Contaduría, Audiencia, Guardarropa, etc., y «otra cosa mas principal que es una coçina grande y quatro o seis pieças mas para los ofiços que son menester para el día de Corpus, para el almuerzo de la Reyna Nuestra Señora y sus damas, que esto es cosa que no se puede escusar...» (9). Creo que desde este último párrafo puede entenderse lo que decíamos al señalar que la presencia de la Corte y del monarca en la ciudad no siempre se tradujo en beneficios para Madrid, pues por acomodar a la reina una vez al año llevaban los presos varios lustros mal instalados y el concejo madrileño en situación de alquiler en casas prestadas. A mi juicio el tantas veces repetido cuarto de la reina, polarizó en exceso la obra dilatándose ésta más de lo que debiera.

La intervención del que llamamos Hermano Bautista, aunque en la documentación manejada aparece como Padre Bautista, quien por entonces estaba al frente de las obras del Colegio Imperial, debió de ser de cierta amplitud pues ya había aparecido, en 1653, haciendo una tasación sobre el empizarrado y emplomado de las cubiertas ejecutadas por Juan García Barnuelos (10). De aquellas asistencias y consejos quedan constancia en los registros de contaduría, donde consta que se le dieron cincuenta ducados, en 1653, «para un hábito y la asistencia que tuvo en la obra» (11).

Villarreal, desdobló sus esfuerzos en dos direcciones, pues por una parte terminó lo iniciado por Gómez de Mora, y por otro lado estudió las posibilidades de continuar el segundo bloque del edificio, esto es, el correspondiente al eje central que incluye el salón de juntas municipales, patio y escalera principal, todo ello claramente separado de la zona del salón real y de la futura cárcel, por dos prolongados zaguanes que atraviesan la planta baja poniendo en comunicación la plaza de la Villa con la calle trasera del Duque de Nájera. Esto es lo que dejan ver dos variantes de una misma idea que, firmadas por Villarreal y los comisarios de la obra, se hicieron en 1653. La primera idea, aprobada en mayo de este año, permite ver el total

(6) Archivo de Villa, sign. 2-499-2: «Jose de Villa Real, Aparejador Mayor de las Obras de Su Magestad y Maestro Mayor de las de esta Villa de Madrid, sobre que las obras pendientes se hagan a jornal». Documento núm. 75.

(7) Archivo de Villa, sign. 2-498-46: «El Consejo de las Obras del Ayuntamiento informa al Rey de la necesidad de que terminen con prontitud». Documento núm. 66.

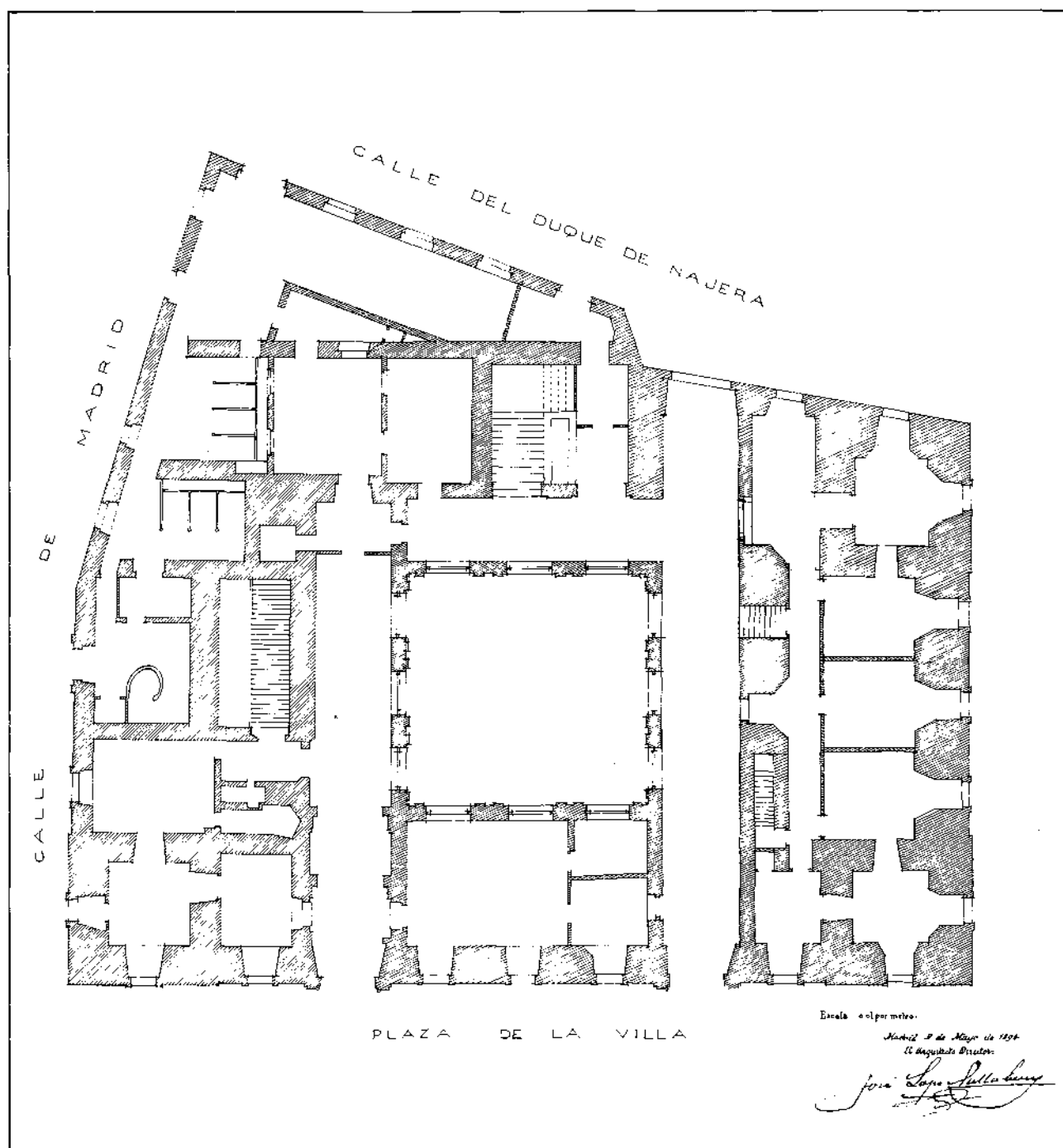
(8) Archivo de Villa, sign. 2-498-46: «Caudales aplicados a la obra de las Casas de Ayuntamiento. Años 1646 a 1670». Documento núm. 84.

(9) Archivo de Villa, sign. 2-499-2: «Avance de lo que costará lo que falta de hacer en la obra de la Casa Ayuntamiento». Documento núm. 76.

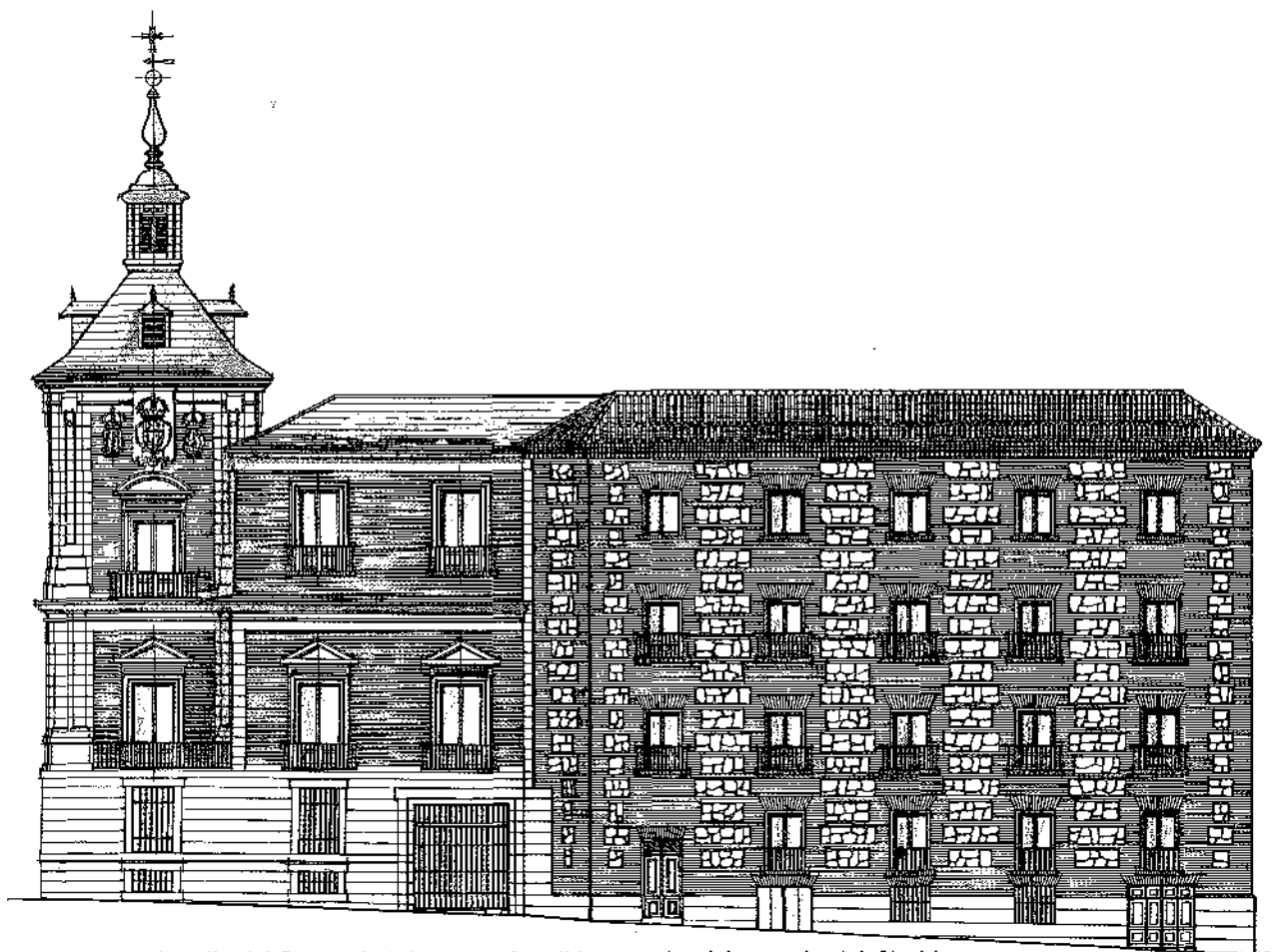
(10) Archivo de Villa, sign. 2-499-2: «El Padre Francisco Bautista de la Compañía de Jesús...». Documento núm. 73.

(11) Nota núm. 8.

PLANOS DE LA 1.^a CASA CONSISTORIAL PLANTA BAJA



9. Planta baja del edificio en 1896, según López Sallaberry, en la que todavía se ven los tres cuerpos del Ayuntamiento separados por dos profundos zaguanes. (Dibujo de P. Hurtado).

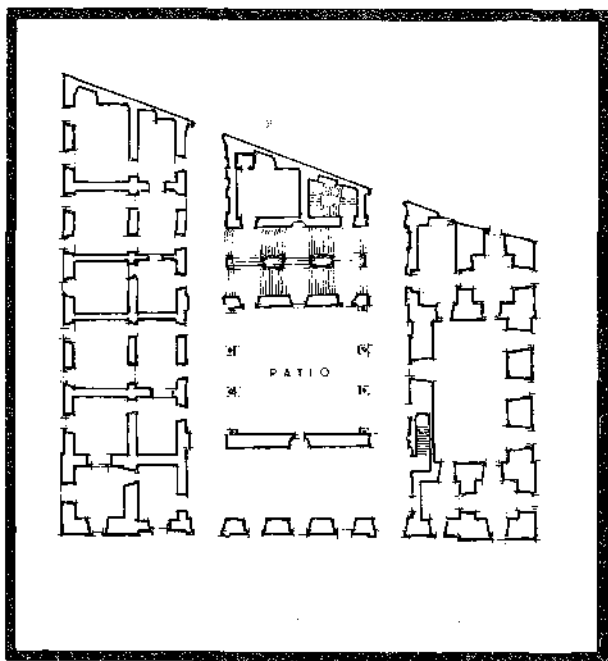


10. Fachada a la calle del Duque de Nájera, con la salida posterior del «zaguán del Alcalde».
(Dibujo de P. Hurtado.)

aprovechamiento del solar irregular, del que Villarreal saca el mayor partido por el procedimiento de independizar el Ayuntamiento de la Cárcel por medio de un patio, organizando el total sobre tres ejes independientes separados por los referidos zaguanes. Observando esta planta de Villarreal se deja ver bien el cuerpo de Gómez de Mora, cuya gruesa fábrica no tendría continuidad. Por el contrario, Villarreal se nos muestra mucho más sutil tanto en el tratamiento columnado del patio, como en la escalera y zona de la cárcel. Esta se dispone en un bloque de doble crujía, con salas y antesalas, si bien esta ordenación no se respetó. Sin duda el mayor interés de este proyecto radica en la tantas veces aplazada solución de la escalera, para la que Villarreal creó una gran caja entre dos muros, uno de ellos cegando el patio que, de este modo tendría cerrado dos de sus lados, oriental y occidental, mientras que los costados norte y sur llevarían soluciones abiertas con columnas y arcos o dinteles. La escalera hemos de incluirla dentro de la rica tradición española, que desde finales de la Edad Media

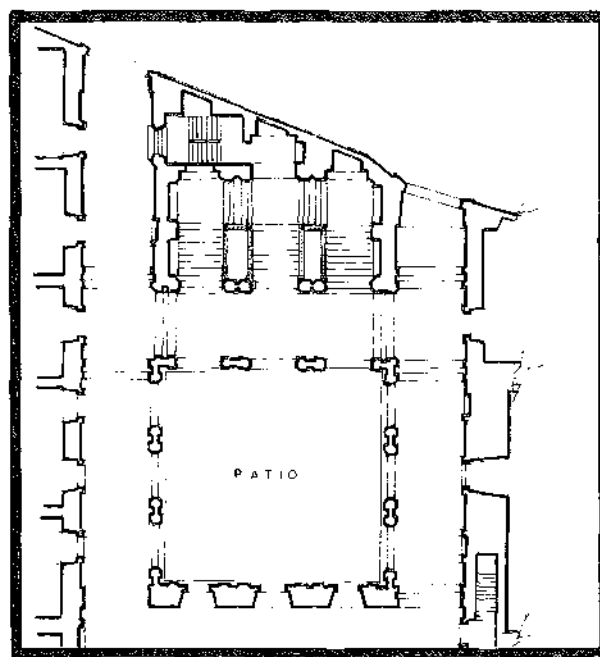
y durante todo el Renacimiento, había ido elaborando una teoría propia de escaleras monumentales, abiertas, luminosas, alegres y funcionales. De ello podrían dar buena cuenta monasterios, palacios, hospitales, etc. y muy especialmente la escalera que Covarrubias trazó en el Alcázar madrileño y que como Aparejador de éste, conocía muy bien Villarreal (12). Este quiso aunar en un solo organismo no sólo la comunicación vertical de la planta baja con el piso principal, sino resolver al propio tiempo el doble servicio de los dos zaguanes. Para ello planteó una escalera con dos accesos, con un desarrollo imperial de los que llamamos en «H», que permite recorridos diversos. La escalera, a su vez, resultaba bien iluminada desde el patio y posibilitaba el paso a una escalera menor de servicio. Esta idea de una escalera de honor y otra de servicio, se repite en el segundo proyecto, una vez de-

(12) Cerard, V.: *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Madrid, Xarait, 1984. Sobre las escaleras españolas véase H. E. Wethey, «Escaleras del primer renacimiento español», *Archivo Español de Arte*, 1964, pp. 295-305.



11. Proyecto de Villarreal con la primera solución para el patio y la escalera, firmado en mayo de 1653. (Dibujo de P. Hurtado.)

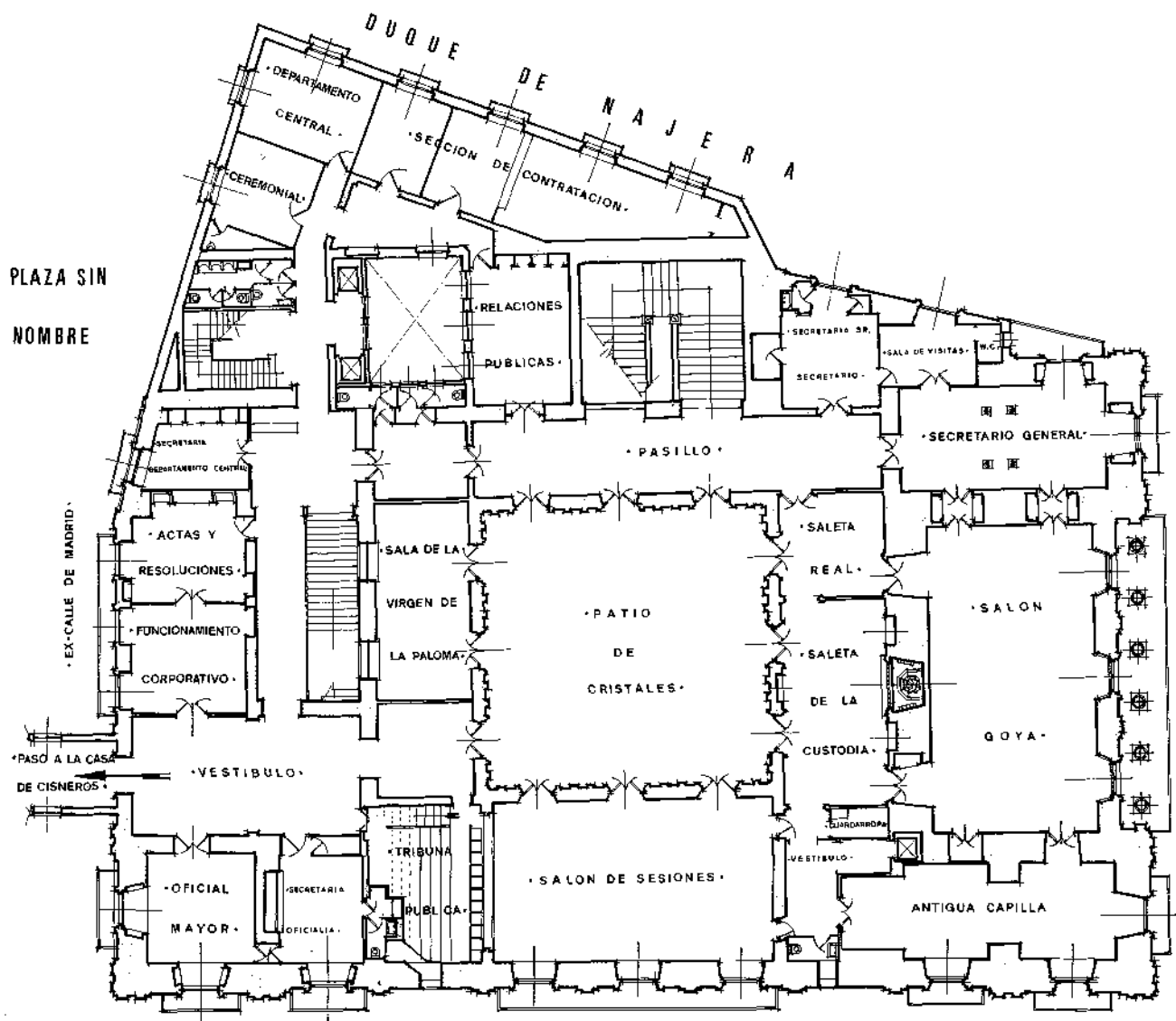
sestimada la solución anterior, posiblemente por condenar una de las cuatro cruías del patio. Así, se prefirió poder circular libremente en torno a él y retrasar hacia el fondo la escalera. Ello alteraba sustancialmente su ordenación separándola unos metros del patio con el que, sin embargo, está vinculada compositivamente. En efecto, este segundo proyecto, firmado por Villarreal en octubre de 1653 y rubricado por cuatro miembros de la Junta de Obras quienes señalan que «esto se execute sin mudanza ni tardança», se ve la modificación sufrida por el propio patio. En él se han eliminado las columnas y se han colocado en su lugar pilares api-lastrados en tres de sus lados, dejando ciego el costado oriental del patio que aislaba así el gran zaguán o vestíbulo del edificio entre las puertas Principal y de la Cárcel. Dichos pilares sobre los que apoyarían arcos de medio punto, son prácticamente los que hoy vemos en el que se llama patio del Registro General. Sus pilares están frenteados por parejas de pilastras que, por proporción y orden, se relacionan con los api-lastrados que aparecen en las fachadas de Gómez de Mora. Esta solución se repite en el piso principal del patio que corresponde al que se llama Patio de Cristales, si bien hoy un forjado ciego impide ver el alzado completo. Ya tendremos ocasión más adelante de volver sobre ello. Lo que quiero señalar aquí es que Villarreal fijó este patio que hoy sentimos ver cegado en sus arcos y techado a modo de sala, por



12. Proyecto de Villarreal con la segunda solución para el patio y la escalera, firmado en octubre de 1653. (Dibujo de P. Hurtado.)

necesidades de espacio, pero que estaba concebido como un patio con arcos en la planta baja y balcones en el cuerpo alto, todo de sencilla pero noble arquitectura. Mas volvamos a la escalera que Villarreal alteró para darle una disposición de tipo imperial, cuya planta dibuja una «E», y que también contaba con una rica tradición en nuestro país (13). Ahora la monumental escalera del Ayuntamiento se desentendía del servicio que podía prestar a los largos zaguanes, para organizarse en función del patio, de tal modo que los tres arcos de aquél coincidían con los ejes de los tres tramos principales de la escalera. Con mucha habilidad introdujo Villarreal una escalera más rápida de servicio que tenía acceso desde el zaguán de la Cárcel, cerca de la puerta trasera, que en un momento dado conecta con la escalera principal, demostrando en todo ello una seguridad y soltura para encajar todos estos elementos verdaderamente notable. La escalera que hoy existe, vestida con tapices flamencos del siglo XVII, es tan sólo una mitad de lo proyectado por Villarreal, ya que cuenta con uno de los dos desarrollos que componían la escalera imperial completa, de modo que eliminando mentalmente el frágil decorativismo añadido en el siglo XIX,

(13) Wilkinson, C.: «The Escorial and the Invention of the Imperial Staircase», *The Art Bulletin*, 1975, pp. 67-76; y Bonet, A., «Le scale imperiali spagnole», *Galeazzo Alessi e l'Architettura del Cinquecento*, Génova, 1975, pp. 631-645.



13. Planta primera del Ayuntamiento en su estado actual donde puede verse la solución definitiva de la escalera. (Dibujo de P. Hurtado.)

subyace allí parte de la escalera de Villarreal, que no debió de completarse por falta de recursos, pues ya en un plano posterior de Ardemans (1691) parece haberse optado por la solución abreviada que ha llegado hasta nosotros. Fue precisamente entonces cuando se acometió, como se verá, la obra definitiva que hoy conocemos, si bien maltratada en sucesivas reformas al desvincularla del patio.

Tampoco llegaron a ejecutarse otros aspectos previstos en las trazas de Villarreal como fueron las dos portadas principales, que en sus «Condiciones» aparecen más complejas que las pensadas por Gómez de Mora. Al hacerse cargo de la obra (1650) Villarreal insistió en las portadas con columnas de Gómez de Mora, pero luego, en 1655, se inclinó por una versión más ornamental que incluía escudos de

armas, estatuas de piedra de Tamajón y otros ornatos (14).

Finalizaremos la actuación de Villarreal recordando que él dirigió el remate del salón real interpretando fielmente la memoria de obra de Gómez de Mora. Así, por ejemplo, llegaron los quince mil azulejos de Talavera de la Reina para los aliceres o zócalos del salón real y otras dependencias, «de la labor de granada grande y escudos con las armas de la villa» (15), al tiempo que atendía a las cubiertas de pizarra, o dirigía la pintura del techo del

(14) Archivo de Villa, sign. 2-498-40: «Abanco y tanteo del coste que tendrá el acabar las obras que asta oy estan empegadas para la Casa de Ayuntamiento». Documento núms. 74 y 76.

(15) Archivo de Villa, sign. 2-498-48: «D. Pablo de Salazar pide que se paguen los azulejos gastados en las Casas de Ayuntamiento». Documento núm. 77.

salón real, realizada por Pedro Martín Ledesma y Juan de Villegas Gallego, como ya se ha dicho, pero que también doraron todos los balcones, y cerrajería en general, que había hecho el maestro Isidro Vaez. El detalle de precios, nombres, materiales y fechas en los que se hace toda esta labor de terminación puede encontrarla el lector en las cuentas recogidas en el apéndice documental (16).

Entre los muchos nombres de aparejadores, maestros, oficiales, sobrestantes, etc., que aparecen en aquellas cuentas, destaca el de Bartolomé Hurtado a partir de 1662, año en que muere Villarreal. Hurtado (1628-1699), que también llegó a ser Aparejador Real, se hizo cargo de la obra, acometiendo especialmente el tercer núcleo del edificio, esto es el correspondiente a la cárcel. Para ello se encontró con muchas dificultades y no sólo económicas, ya que al avanzar la obra en dirección sur no tenía más remedio que mover a los presos de sitio, lo cual parece que se hizo dentro del propio edificio, pasando a los encarcelados de un lugar a otro (17). De este modo nos enteramos del nombre de algunas de las dependencias de la cárcel tales como

la sala de la visita de presos (debajo de la actual Salón de Sesiones), aposento del grillero, cuarto de las mujeres, sala de las camas, sala de la soledad, etcétera, que nos dan una imagen sórdida de aquella cárcel vieja que ahora pretendía renovar Bartolomé Hurtado (18), quien a la vez tenía a su cargo el remate de la Cárcel Real. Diez años o poco más debió durar al frente de la Cárcel de la Villa, en los que presumo que se debió de hacer bastante, ya que a partir de 1674 la documentación manejada ya no habla más que de la construcción de las torres y sus chapiteles, de la obra de las portadas y de las ricas pinturas de Palomino, todo lo cual es objeto del capítulo siguiente, si bien nos consta por informes de Ardemans que todavía quedaba bastante por hacer en el interior, en torno al patio, como apuntamos más adelante.

(16) Documentos núms. 81 y 84.

(17) Archivo de Villa, sign. 2-498-33: «D. Bartolomé Hurtado, Aparejador Mayor de las Reales Obras de Su Magestad...». Documento núm. 86.

(18) Sobre la biografía y obra de este maestro véase Tovar, *arquitectos...*, pp. 253-264.

5. LA INTERVENCION DE TEODORO ARDEMANS (1690-1696)



DESDE hacía casi sesenta años se venía hablando de la necesidad de una nueva Casa de Ayuntamiento para Madrid, y a estas alturas apenas si se había resuelto el «problema» de alojar a la reina el día del Corpus en su sala y balcón. Ediles y presos seguían en una situación precaria de la que por fin unos y otros iban a salir. Se acercaba el final del siglo y la muerte de Carlos II, último monarca de la Casa de Austria. El concejo madrileño hizo un postrer esfuerzo y aún pudo sacar adelante esta obra cuya vida como tal había tenido de fondo uno de los periodos más tristes de nuestra historia que Domínguez Ortiz interpretaba como el «Ocaso del Imperio», justamente entre 1640 y 1700 (1). Creo que la feliz y rápida intervención de Teodoro Ardemans fue decisiva para rematar la obra dentro de un mismo período político y estilístico que, a pesar de los cambios producidos, tenían una base común que se identifica con lo que hemos venido en llamar la arquitectura y el Madrid de los Austrias. Mucho me temo que, de haber doblado el siglo, nuestro Ayuntamiento no contaría con esas castizas torres y chapiteles, apareciendo en su lugar y, en el mejor de los casos, chapiteles a lo Ribera, bellísimos ciertamente, pero cuyos mórbidos perfiles hubieran ido en mengua de aquella áspera arquitectura de volúmenes duros que surgió como natural descendencia de quienes se formaron en El Escorial.

En 1690 llegó a Madrid Teodoro de Ardemans (1.644-1726), procedente de Granada, de cuya catedral había sido maestro mayor, y donde el año anterior había trazado una de las últimas bóvedas de crucería de aquel templo mayor. Pero Ardemans era madrileño y, lógicamente, intentó instalarse en la Corte, donde él, en su doble faceta de pintor y arquitecto, se había formado (2). No sabemos en

qué forma ni a través de quién, pero lo cierto es que en 1690 aparece ya vinculado a la obra del Ayuntamiento. Ardemans, que se llama a sí mismo «Maestro arquitecto y alarife de Madrid», declara el 1 de diciembre de 1690 que está a su «cargo la ejecución de la dicha obra de las Casas de Ayuntamiento» (3). Ello no tendría nada de extraño de no saber que por entonces ocupaba José del Olmo la maestría mayor de las obras de la Villa y Reales y que, por causa que no sabemos explicar, aparece marginado del edificio que más relación tenía con su cargo de Maestro Mayor de Madrid. Se nos podría decir que se trataba de ejecutar y no de trazar, aspecto éste que es fundamental para justipreciar la distancia que existiría entre el mero constructor y el arquitecto, pero se da la circunstancia de que Ardemans dio las trazas para el patio, portadas y torres del Ayuntamiento de Madrid, siendo subsidiaria y puramente administrativa la actuación de José del Olmo en los tres casos. De ellos es ejemplar lo ocurrido con las portadas, que si bien tradicionalmente se venían atribuyendo a Teodoro Ardemans, en un último y sólido trabajo se le discutió documentalmente la paternidad de la obra para otorgar su mérito al citado Maestro Mayor, don José del Olmo (4). Sin embargo, demostraremos, también de forma documental, cómo fue el

(1) Domínguez Ortiz, A., *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, 1973, p. 386 y ss.

(2) Sobre Teodoro Ardemans falta todavía una monografía que bien merece este arquitecto-pintor, pero puede verse con provecho el trabajo de A. Rodríguez G. de Ceballos, «Las Ordenanzas de Madrid, de don Teodoro de Ardemans, y sus ideas sobre la arquitectura», *Revista de Ideas Estéticas*, 1971, pp. 91-110, y la recopilación de J. del Corral, «Teodoro Ardemans. Maestro Mayor de las obras de la Villa de Madrid y su Fontanero Mayor», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1974, pp. 171-197.

(3) Archivo de Villa, sign. 2-498-21: «Theodoro Ardemans, Maestro Arquitecto y Alarife de Madrid, a cuyo cargo está la ejecución de las Obras del Ayuntamiento...». Documento núm. 95.

(4) Tovar, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 235, 249 y 250.

proceso de las portadas, no quedando la más mínima duda de que es Ardemans quien dio las trazas y luego las ejecutó, incluso sobre sus propias «Condiciones» que luego Olmo repitió como suyas, puesto que administrativamente aquéllas debían ir firmadas por el Maestro Mayor para su pregón público.

La breve historia de las portadas se inicia en julio de 1690, cuando se debió de pedir a varios maestros su parecer sobre lo que debía hacer, costo de la obra y plazo de ejecución. Con este motivo Juan Fernández Alonso se comprometía a terminar las portadas en noviembre de aquel año por casi treinta mil reales (5). Sin embargo, esta obra no debía contemplar más que una terminación brusca de lo ya ejecutado, sin dar entrada a las ideas y proyectos de Gómez de Mora y Villarreal sobre ambas portadas. La Junta de Obras no se resignó a esta pobre solución y convocó un concurso al que acudieron varios maestros, no sabemos si intervendría el propio José del Olmo, el caso es que el 20 de diciembre de 1690, reunidos el Corregidor, don Francisco Ronquillo, y el Regidor Comisario de la Obra, don Francisco Vela, y habiendo visto «las plantas que se han hecho para la portada que se a de hacer en dichas Casas de Ayuntamiento..., se a elegido una firmada de Theodoro Ardemans, y las condiciones que a hecho» (6). Aunque no ha llegado hasta nosotros el dibujo de las portadas, es fácil imaginar por otros proyectos originales de Ardemans, que aquellas «plantas» elegidas tendrían la soltura y gracia de todos sus dibujos, a lo cual le ayudaba mucho su condición de pintor. Pero también pudo ganar el ánimo de los miembros de la Junta de Obras aquella «nueva» arquitectura que cedía al capricho ornamental para mejor subrayar, con molduras y baquetones, el carácter llamativo que la entrada al edificio debía tener. Allí radica el éxito de Ardemans, al igual que luego acertaría plenamente al concebir aquellas tardías torres-chapitel, como acentos de una arquitectura en exceso sobria para los tiempos que corrían.

La traza y condiciones de Ardemans se pasaron a José del Olmo para que las «reconozca y ponga las condiciones con que se a de exetar», y así proceder luego a subasta de las obras que, curiosamente y como era habitual, tenía lugar ante las propias puertas del Ayuntamiento. Las condiciones de Olmo (7) son, lógicamente, más precisas que el bo-

rrador presentado por Ardemans, aunque siguen los criterios fijados anteriormente por éste (8). Ahora bien, las portadas del Ayuntamiento que conocemos son una solución abreviada y nuevamente más sobria que lo pensado por Ardemans y «reconocido» por Olmo, abreviatura que se comprueba en la torpe solución de ese forzado arco sobre el entablamento del cuerpo bajo, que es el único que tiene un tratamiento correcto, con carnosa moldura encuadrando el hueco de entrada. En cambio, la parte alta que, a modo de desarbolado ático, corona con tres escudos, el Real y dos de Madrid, la portada se nos antoja mermada por razones económicas. Interpretando las condiciones del pregón no encontramos hoy «todos los adornos que demuestra el alçado, mascarones, festones, fruteros, ojas, tabanillos, frutas, la caveça del Serafin, el muchacho..., las dos conchas que están dentro de las bolutas de los balaustres que están devajo del semicírculo y demás sobrepuestos que el alçado demuestra an de ser de piedra de Uclés, de la más blanca que se allare». Es decir, se trataba de una compleja composición con toda la parafernalia barroca que tanto censuraría luego don Antonio Ponz y demás críticos de la Academia. Pensamos que, por razones de economía, aquella portada se vio reducida a lo que hoy conocemos, si bien pudo influir en ello el plazo breve con que se subastó la obra, ya que el pregón fijaba el mes de mayo del siguiente año de 1691, para labrar la portada principal. El mismo Ardemans acudió a la subasta de la obra que conocemos con bastante detalle y así, tras haber hecho una postura inicial el maestro de obras y aparejador de las obras reales José Gasen, por un importe total de 24.000 reales de vellón (9), se tomó esta cantidad para subastar el remate a la baja. Para ello se convocaron a varios maestros de obras, canteros y arquitectos, entre los que se personaron Manuel Blanco, Francisco Sánchez Barba, José Gasen, Eugenio Serrano, Juan Fernández, Lucas Sánchez, Pedro de Landa, Jacinto de la Piedra, Sebastián de Pineda, Fernando de Sopena, Juan de Iles y Teodoro Ardemans. Todos ellos estuvieron presentes en la subasta realizada el 30 de diciembre ante la puerta del Ayuntamiento, leyendo allí el pregonero que se

(5) Archivo de Villa, sign. 2-498-21: «Obra de cantería a realizar en las puertas del Ayuntamiento». Documento núm. 94.

(6) Archivo de Villa, sign. 2-498-21: «El Consejo encargado de las obras del Ayuntamiento, aprueba el proyecto hecho por Theodoro Ardemans para las portadas...». Documento núm. 97.

(7) Archivo de Villa, sign. 2-498-21: «Calidades y condiciones con que se a de executar la obra de la portada de las Casas de Ayuntamiento desta Villa de Madrid, por Theodoro Ardemans (20 12 1690)». Ver Documento núm. 96.

(8) Archivo de Villa, sign. 2-498-21: «Condiciones con que se an de executar la portada de las Casas de Ayuntamiento..., por José del Olmo (24-12-1690)». Documento núm. 98.

(9) Archivo de Villa, sign. 2-498-21: «D. José Gasen, "Maestro de Obras y Aparejador de las Obras Rs. de su Majestad", se compromete a terminar la obra por veinticuatro mil reales de vellón». Documento núm. 99.

admitirían bajas a la obra que se había de ejecutar conforme a «la planta que estava elejida, rubricada de dichos Sres. Corregidor y Comisario, firmada de Theodoro Ardemans y con las condiciones hechas por Joseph del Olmo» (10). La documentación recoge puntualmente las fases y formulismos de la subasta, de tal modo que el pregonero anunciaba cómo el Corregidor daría tres palmadas pronunciando antes el «dezir», esto es, repitiendo el número de veces que le pareciera oportuno al Corregidor, lo siguiente: «pues que no ay quien aga vaja, que apercivo remate, que buen provecho y buen aproo (11), que buen aproo y buen provecho...». Después de decir esto daba la primera palmada y a continuación si había postor, hacía éste su oferta, como aquí sucedió con la baja que hizo el «maestro arquitecto» Juan Sánchez Barba, quien rebajó en dos mil reales el precio de salida. Nuevamente comenzaba el Corregidor su «dezir» y dando la segunda palmada, intervino Gasen para bajar otros 2.000 reales, con lo cual se había fijado ya la obra de la portada en 20.000 reales. Prosiguió el Corregidor y tras dar la tercera palmada, rápidamente bajó Ardemans otros 500 reales adjudicándose así la obra, pues el primero en hablar se llevaba el remate, de tal modo que Gasen quiso rebajar aún otros 500 reales después de Ardemans, pero no le admitieron ya su baja. Todo este proceso verbal y público se hacía ante testigos y culminaba con la «carta de obligación» que debía presentar el ganador de la subasta comprometiéndose a cumplir con las condiciones señaladas para la ejecución de la obra, y presentando como garantía su persona y bienes tanto muebles como raíces que tuviere o «por haber», a la vez que se sometía a la jurisdicción y fuero del Corregidor. Esto es lo que el mismo día 30 de diciembre de 1690 firmaba Ardemans, comprometiéndose a terminar la portada a finales de mayo de 1691 (12). Entiendo que aquí se subastó nada más que una de las dos portadas y que la segunda, la de la Cárcel, se haría poco después a tenor de la Principal.

Ardemans debió cumplir con el plazo de 1691, y pudo intervenir a continuación en el patio, del que nos queda una planta que especifica lo que estaba hecho, lo que faltaba por hacer y lo que aún se encontraba sin cubrir, esto es, «lo que no tiene madera ni bobedillas». Dicha planta se complementa con el alzado de uno de los lados del patio en el

que se aprecia el cuerpo bajo, con arcos entre pilares apilastrados que trazó y dirigió Villarreal, labrado todo en piedra, y la solución propuesta ahora por Ardemans de continuar la obra en ladrillo con una imposta y cornisa de piedra. Al arquitecto se le debieron de pedir dos soluciones económicas, renunciando a la cantería, y contra los 26.000 reales que importaría la fábrica de ladrillo que aparece en el mencionado dibujo, donde Ardemans prolonga las líneas compositivas del cuerpo bajo y moldura sencillamente los huecos, aún presenta un costo más bajo, de 18.000 reales, si estas caras interiores del patio se hicieran «lisas como paredes ordinarias». Para la planta principal pensó Ardemans un cuerpo de balcones, como es frecuente en este tipo de patios y claustros del siglo XVII, rematado por un ático de luces menores de las que la central se convertía en óculo que no llegó a ejecutarse. Hoy este cuerpo de ladrillo que añadió Ardemans es lo que conocemos como Patio de Cristales, desde que en el pasado siglo se cubriera todo él con una montera de hierro y vidrio, como veremos al hablar de las reformas llevadas a cabo en los siglos XIX y XX. Adelantemos, sin embargo, que la división horizontal de dicho patio por un nuevo forjado impidió, ya desde 1896, ver completo el alzado de Ardemans, convirtiendo los balcones de antaño en puertas hoy de paso.

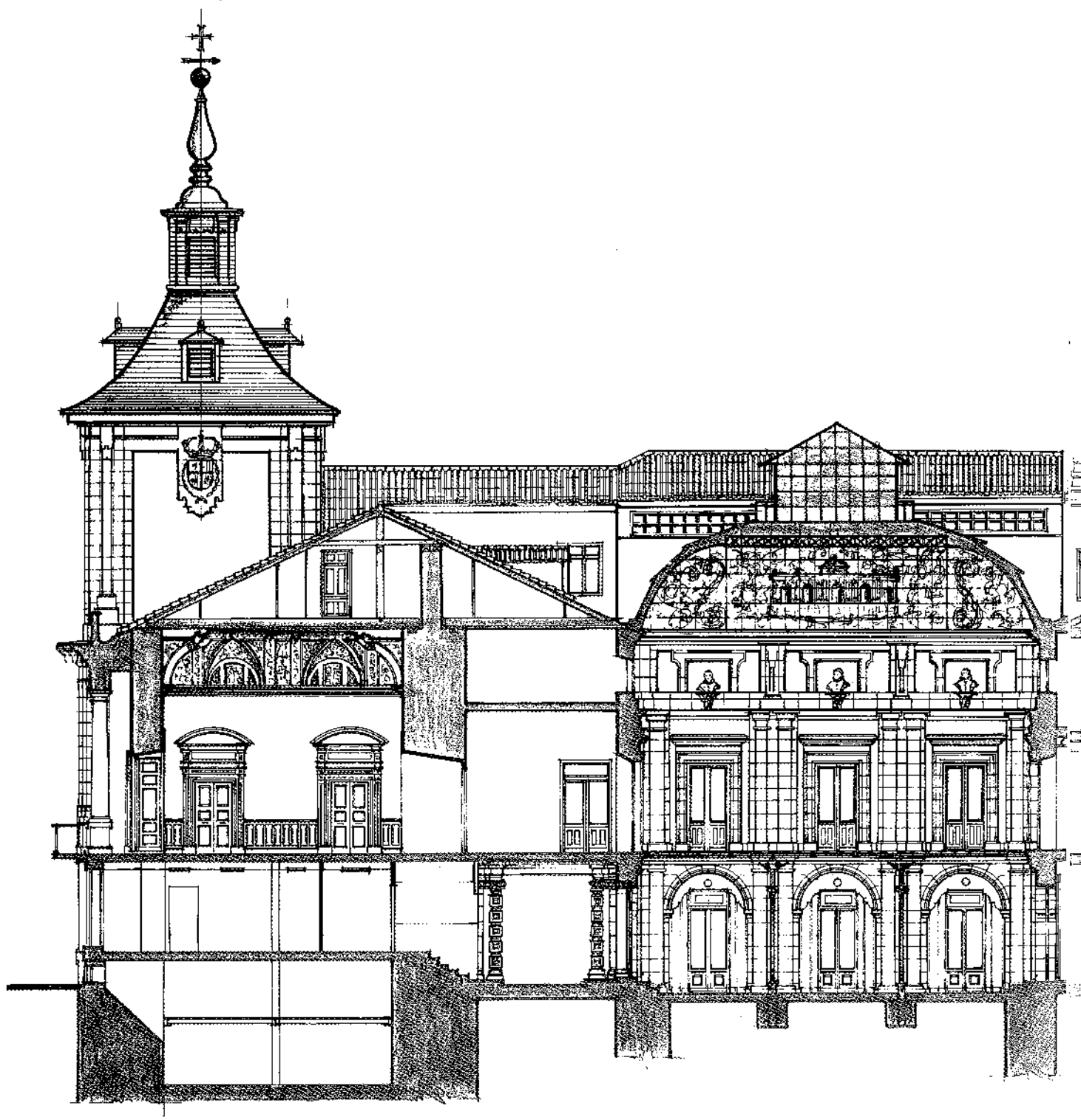
A los pocos meses de haber iniciado las obras del patio, Ardemans recibió el encargo de preparar el proyecto y condiciones, de las torres, otra vez al margen de José del Olmo, quien ni siquiera interviene en las condiciones ya que las pregonadas fueron las de Ardemans. Precisamente la última cláusula de aquellas decía que la obra se había de ejecutar «a satisfacción de Madrid y del Maestro que fuere nombrado para ello» no sometiéndola, como era habitual, a la fiscalización del Maestro Mayor de la Villa. Las nunca nacidas torres habían sido objeto de constantes arreglos para evitar que entrasen las aguas llovedizas. Las últimas obras, que habían supuesto importantes gastos, las hizo en 1674 el maestro de obras Juan González (13), quien reparó las dos «torres» de la calle Mayor, esto es, las dos armaduras que en el hueco reservado a las futuras torres de Ardemans, aguardaban una solución definitiva. Esta llegó a comienzos de 1692, cuando se le encarga a Teodoro Ardemans hacer el proyecto y redactar las condiciones, siendo digno de reseñar que el Ayuntamiento se refiere a Ardemans como «nuestro arquitecto», lo cual puede interpretarse, sin duda, como

(10) Archivo de Villa, sign. 2-498-21: «El 30-12-1690 se convoca a los Maestros de obras a las puertas del Ayuntamiento para proceder a la subasta». Documentos núms. 100 y 101.

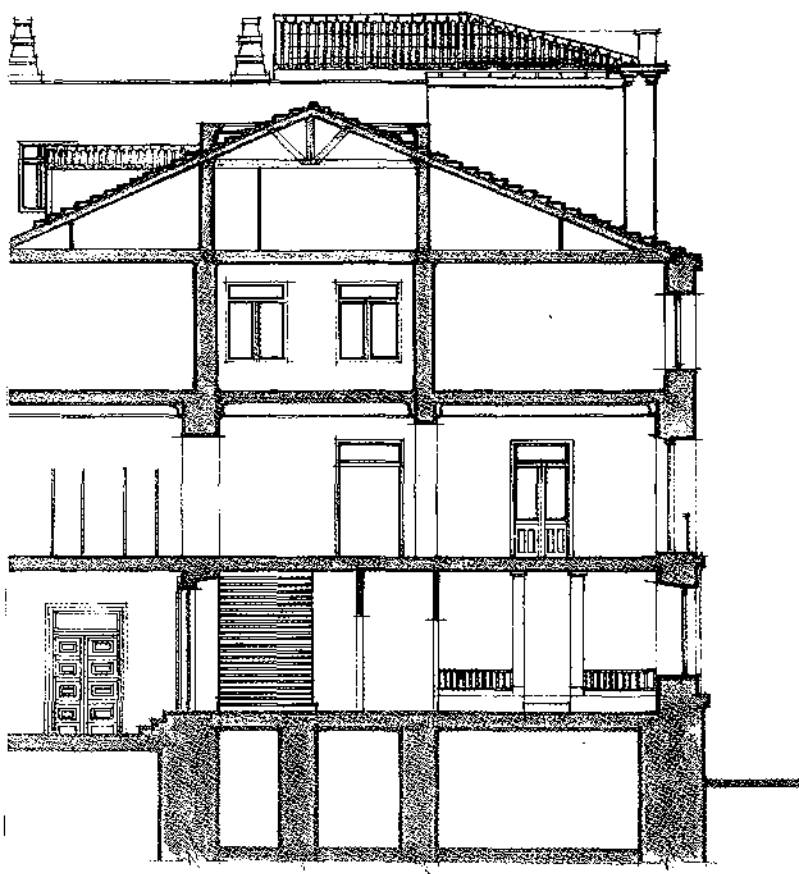
(11) Aproo = ¿Aprovecho? ¿Aprovechamiento?

(12) Archivo de Villa, sign. 2-498-21: «D. Theodoro Ardemans se compromete a tener terminada la portada...». Documento número 102.

(13) Archivo de Villa, sign. 2-500-28: «Autos tocantes al reparo de las torres de las Casas de Ayuntamiento». Documentos números 88 a 91.



14. Sección transversal del Ayuntamiento, según la reforma de 1896 y adiciones posteriores, que permite ver el alzado completo del patio. (Dibujo de P. Hurtado.)



muestra de la rápida estima que gozó por parte de la Junta de Obras y de la corporación municipal, adivinándose ya desde aquí su rápida carrera hacia la Maestría Mayor de Madrid.

No deja de ser curioso que hasta para la obra de las torres se apele nuevamente a la reina y a la procesión del Corpus, pues según el acuerdo del Ayuntamiento, era preciso acabar aquellas torres «por el notorio riesgo que tenía el arruinarse las bóvedas que están debajo de dichas torres, que la una está sobre el balcón en que Su Magestad ve la procesión del Corpus...» (14). Con ello sabemos que la reina en estos años prefería ver la procesión desde una de las dos torres, probablemente en la que se aloja la capilla rediseñada también por Ardemans, en la esquina de Mayor con la plaza de la Villa. Digamos, por último, que cuando la reina no presenciaba personalmente desde estos balcones la referida procesión se colocaba en su lugar una pintura con el retrato real, custodiado por gentes de armas.

Las condiciones señaladas por Ardemans (15) se ajustan bastante a lo realizado en las tres torres salvo detalles sin importancia como el número de escudos que iban a llevar cada una de ellas. Ya se dijo anteriormente que los cuerpos de dichas torres resultan de proporción esbelta, animando el edificio que sin ellas valdría muy poco desde el punto de vista arquitectónico. Piedra de granito y ladrillo se combinan en la misma proporción que en el resto de la obra, de tal modo que parece obedecer a un único proyecto. Pero el diseño de las pilastras cajeadas, la conversión del capitel en una abstracta ménsula de carácter carpinteril, el frontón curvo sobre los balcones, así como la guarnición de los escudos reales y de Madrid, bajo abultadas y huecas coronas, deja ver el distinto carácter de la actuación de Ardemans. Subastada la obra sobre la postura hecha por el maestro de cantería Juan Fernández Alonso (16), se declaró desierta al no pujar a la baja ningún otro maestro, por lo que se remató en el propio Fernández Alonso que se comprometía a tener las dos torres «que miran a la fachada de la calle de Santa María, para el día del Corpus, deste presente año», de 1692 (17). Estando cerca aquel día,

(14) Archivo de Villa, sign. 2-499-9: «Diversos acuerdos...». Documento núm. 107.

(15) Archivo de Villa, sign. 2-499-9: «Planta, condiciones, posturas y otros, sobre la fábrica de tres torres, que se han de hacer en las Casas de Ayuntamiento de esta Villa (28-1-1692)». Documento núm. 104.

(16) Archivo de Villa, sign. 2-499-9: «Postura del Maestro de Cantería D. Juan Fernández Alonso para ejecutar los trabajos en las torres del Ayuntamiento». Documento núm. 106.

(17) Archivo de Villa, sign. 2-499-9: «El 8 de Febrero de 1692, en las puertas del Ayuntamiento, se procede a la subasta de las obras de las torres». Documento núm. 106.

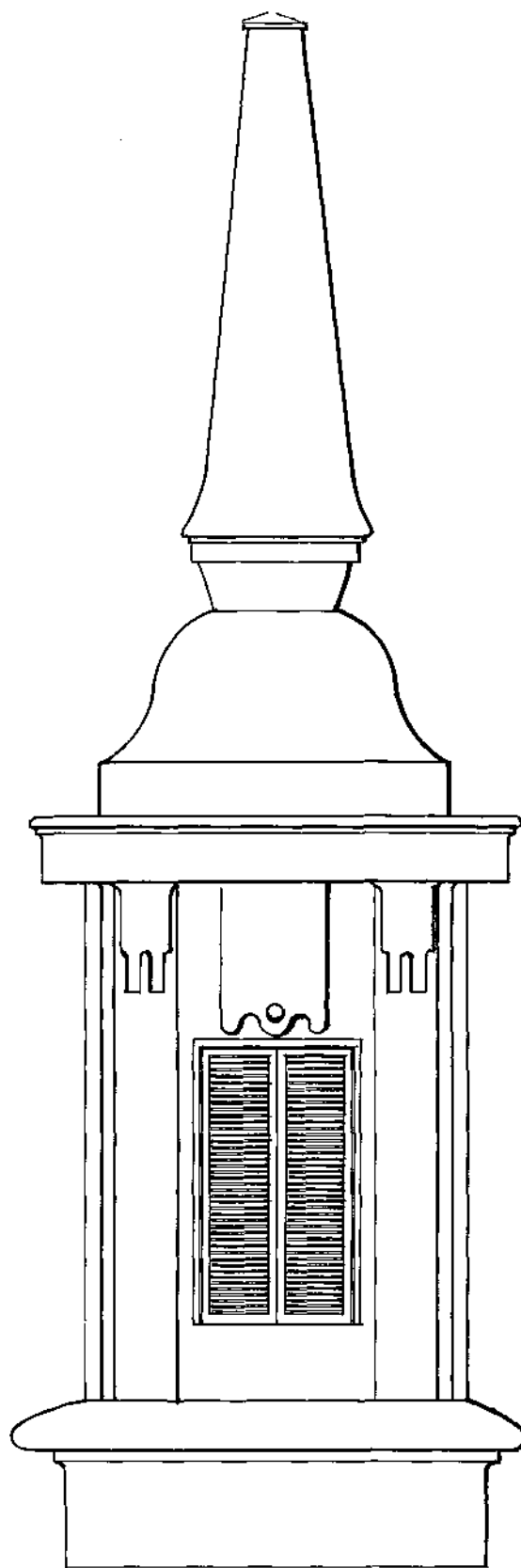
Ardemans preparó la traza y condiciones de los chapiteles que rematarían ambas torres, en las que se precisaba la escuadría y calidad de las maderas para la armadura, compuesta de «cadenas, pares, tirantes, cuadrales, aguilones, árboles, puentes, camones y tabazón». Así mismo Ardemans pedía que «los florones ayan de ser echos de madera tallada y bestidos de plomo y dorados», y «que en lugar de beleta se haya de poner un leoncillo (dragoncillo) en lugar de la paloma que tiene la traza», la calidad del «bestido de pizarra», etc., es decir, precisando hasta los más mínimos detalles y ajustándose a lo que hoy vemos (18). En este punto hay que advertir que el remate de los dos chapiteles que dan a la calle Mayor son distintos entre sí, por encima del cuerpo de la linterna, resultando más grato el perfil bulboso y barroco del chapitel vecino al Gobierno Civil. No sabría explicar la causa, pero creo que el diseño de Ardemans pudo estar más cerca de aquella solución que la que ofrecen las otras dos torres de la plaza de la Villa. En diciembre de 1692 ya había concluido el trabajo de los chapiteles el maestro plomero Andrés Hurtado, a plena satisfacción de Ardemans (19). Mayores problemas hubo a la hora de levantar la «tercera» torre, la más próxima a la casa de Cisneros, pues Ardemans comprobó que le faltaba «fortificación» al cuerpo ya construido para soportar la carga adicional de la torre, por lo que hubo que reforzar su asiento (20). No deja de ser curioso que una vez acabadas las torres de la calle Mayor y colocados sobre los ejes de sus caras el escudo real, dando a entender claramente que aquella era una dependencia regia, por las razones tantas veces repetidas, se acordó que dichas armas reales se acompañaran de los escudos de Madrid y así hacer también patente el carácter municipal del edificio. De este modo se encargaron nuevos escudos de «armas de Madrid» que labró el mismo maestro de cantería Juan Fernández Alonso, en 1695, combinándose los escudos reales y de la Villa en forma análoga a como aparecen en las portadas (21).

(18) Archivo de Villa, sign. 2-499-9: «Planta y ajuste para la fábrica de los chapiteles de las torres de las Casas del Ayuntamiento». Documento núm. 110. Varela, ob. cit. Lám. XII, reproduce dos modelos de chapiteles, de 1693, que son posteriores a la ejecución de los del Ayuntamiento, por lo que no parece que pudieran presentarse a Ardemans como sostiene este autor.

(19) Ver Documentos núms. 114, 115 y 116.

(20) Archivo de Villa, sign. 2-498-27: «Auto del Sr. Corregidor y declaración de D. Theodoro Ardemanus, sobre el estado de la fábrica donde se carga la nueva torre que se está ejecutando en las Casas de Ayuntamiento». Documento núm. 113.

(21) Archivo de la Villa, sign. 2-499-9: «Mejoras ejecutadas por D. Juan Fernández Alonso en las torres de la Cassa Ayuntamiento...». Documento núm. 117.



15. Detalle del remate de uno de los chapiteles. (Dibujo de P. Hurtado.)

Como puede comprobarse por la relación entre obra ejecutada y el corto tiempo empleado en ella, la dirección de Ardemans fue decisiva, pues en los seis años escasos que estuvo al frente de las obras del Ayuntamiento puede decirse que éste las finalizó absolutamente, incluyendo en este remate no sólo los elementos exteriores ya citados sino el patio, escalera, oratorio, salón de juntas, cárcel, «escaleras secretas» de la misma, capilla para los ajusticiados y oratorio para decir misa a los presos, sala de visitas, sala de camas y zaguanes, así como las dos fachadas secundarias que dan a la calle del Duque de Nájera y a la de Madrid (22). En una palabra, Ardemans, con su intervención, pone fin a unas obras que habían durado sesenta y siete años, y éste es un espacio de tiempo lo suficientemente importante para que se hubieran producido unos lógicos cambios de gusto que ya hemos señalado en los diseños del arquitecto, si bien él actuó siempre con respeto hacia la obra de Gómez de Mora y Villarreal, a cuya tradición, en realidad, él pertenecía. Aquellos cambios de gusto se acentúan especialmente en el interior, siendo evidente en este sentido la nueva estética que a finales del siglo XVII difícilmente aceptaría una pintura como la que embellece la bóveda del Salón Real o Salón Goya, que resulta esencialmente ornamental. Estamos ahora en 1692. Llega a Madrid el genial pintor y fresquista italiano Lucas Jordán para hacerse cargo de los grandes conjuntos murales de Madrid, El Escorial y Toledo. A su vez, el gran fresquista Claudio Coello, con quien se formó Teodoro de Ardemans en su faceta de pintor, había dejado muestras excelentes de esta pintura al fresco en techos y bóvedas de Madrid, si bien ahora se encontraba enfermo hasta morir al año siguiente en 1693. Es un momento en el que el efectismo escenográfico de los grandes rompimientos, celajes, figuras escorzadas y atrevidas perspectivas pintadas triunfa sonoramente sobre la sencilla distribución de los motivos ornamentales de hace tan sólo unos pocos años. Riqueza cromática frente al simple efecto brillante del dorado, movimiento en lugar del carácter varado de las composiciones de antaño. En definitiva, toda una vitalidad barroca que desborda aquel espíritu tardo-renacentista que se introdujo en buena parte de nuestro siglo XVII. Así se explica que a la hora de abordar la decoración del «salón nuevo» o Salón actual de Sesiones, Ardemans propusiera, sin duda, el nombre de Antonio Palomino, pintor del Rey y una de las figuras más destacadas de la pintura española en torno a 1700, y posible-

mente el único fresquista que entre nosotros se sentía capaz y estaba preparado para realizar las magníficas pinturas murales, de todos conocidas, que dejó en Valencia, Salamanca o Granada, además de haber pintado, mucho y bien, sobre lienzo. Lo que interesa destacar aquí es que Antonio Palomino aparece pintando, en 1692, en el Ayuntamiento de Madrid, obligándose a ejecutar el modelo presentado que había sido elegido entre otros (23). Palomino ya había trabajado para el Ayuntamiento con motivo de la entrada en Madrid de Mariana de Neoburgo, cuando en 1690 vino para casarse con Carlos II. Con este motivo Palomino ideó un «ornato» para la plaza de la Villa y su fuente que el propio pintor describe en su obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (24), donde se daban ya algunos elementos que luego pueden verse en el referido techo, por cuanto que aquel «ornato» y esta pintura venía a ensalzar a Carlos II. Si bien en la elección de Palomino para este cometido de la pintura del «salón nuevo» hubo de bastar el arte del pintor, pienso que debió de pesar y mucho el consejo de Ardemans, quien, como hemos visto, había conseguido un protagonismo total en la obra del Ayuntamiento. Ardemans conocía y estimaba a Palomino como pintor y amigo de su maestro Claudio Coello, y de ello queda un excepcional testimonio cuando Ardemans hace el «Elogio» de Palomino al comienzo del referido libro *El Museo Pictórico*, donde escribe: «y porque no parezca lisonja, o embeleso de nuestra antigua amistad, me excusaré en alabanzas... porque antes que a el público, ha gustado —Palomino— que yo vea su libro en mi estudio» (25). Por todo ello no es de extrañar que Ardemans mediara, y con acierto, en el encargo hecho a Palomino.

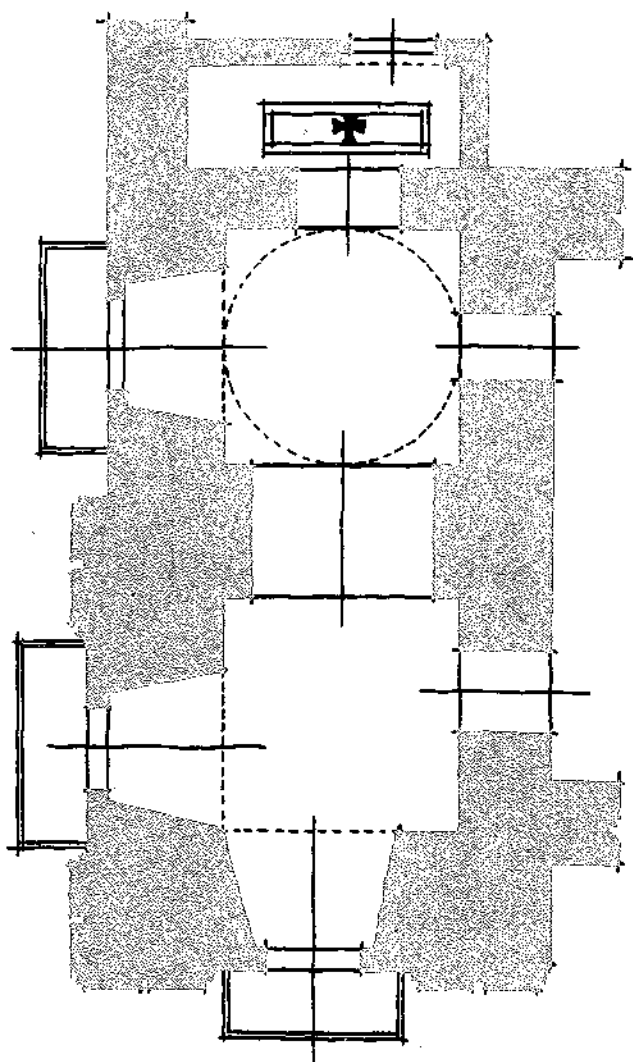
Para el citado salón ideó Palomino un techo artesonado fingido, y ricamente moldurado, con un rompimiento central, a través del cual se ve un celaje que incluso desborda el marco y se introduce en la estancia. Se representa allí una alegoría áulica, sencilla, en la que Madrid rinde pleitesía, una vez más, al rey Carlos II retratado en un medallón que portan angelillos. Una inscripción latina de las que tanto gustaba a Palomino introducir, haciendo juegos con las letras para destacar una idea dominante, pone de manifiesto aquel reconocimiento de la Villa hacia el monarca, «*Mantua sum, Tua semper ero q. Tua dicar oportet*», que podría traducirse por «Mantua soy, tuya siempre seré y es justo

(22) Archivo de Villa, sign. 2-500-6: «D. Theodoro Ardemanus da noticias del coste que tuvieron las Casas Consistoriales y Cárcel de Madrid...». Documento núm. 118.

(23) Archivo de Villa, sign. 2-498-24: «Pintado del salón nuevo de las Casas de Ayuntamiento por D. Antonio Palomino y acuerdo de Madrid sobre ello». Documento núm. 103.

(24) Palomino, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, T. II, Madrid, 1724, (Ed. Aguilar, Madrid, 1947, pp. 657-664).

(25) Palomino, ob. y ed. citadas en nota anterior, pp. 419-420.



17. Planta de Oratorio según el proyecto de Ardemans. (Varela.)

San Joaquín y Santa Ana, San Isidro y Santa María de la Cabeza, los retratos de Carlos II y Mariana de Neoburgo (27), en parejas «ejemplares», o bien la visión de San Juan de Patmos, los cuatro Padres de la Iglesia, además de otras figuras alegóricas, Virtudes, etc. La estancia que ocupa el espacio de

la torre lleva un rico techo en el que aparece la Virgen María rodeada de nubes, angelillos, santos, reyes, etc., teniendo a sus pies el escudo real y, más abajo, el escudo de la Villa sostenido por el genio del Río Manzanares. San Isidro, Santa María de la Cabeza, Santo Domingo de Guzmán, San Fernando y otra serie de santos españoles forman una selecta corte celestial que, en detalle y conjunto, tienen un indudable valor pictórico. La dedicación de las bóvedas a la Virgen, donde posiblemente puede verse una cortesía hacia el nombre de la Reina, se completa en la cúpula de la Asunción de María que, ayudada por ángeles y nubes, se dirige hacia la Trinidad, en medio de concéntricos círculos de nubes y ángeles músicos. Algunos de ellos se desentienden del tema principal para asomarse peligrosamente en el borde de la cúpula, donde Palomino quiere hacer patente su dominio sobre escorzos y perspectivas. La bóveda de la estancia más pequeña lleva un tema que Ceán interpretaba como el Padre Eterno «preservando a la Virgen de su culpa original» (28). El conjunto de estas pinturas, desgraciadamente poco conocidas por los madrileños, es sin duda uno de los aspectos más interesantes de cuantos encierra el Ayuntamiento, y testigo fiel de una estética barroca, distante del momento en que se concibió el edificio.

Añadiré finalmente que fue bajo Ardemans cuando se construyó la escalera de honor que hoy conocemos, según una simplificación de la trazada por Villarreal, en cuya ejecución, en 1692, intervino el maestro cantero Juan Fernández Alonso (29) que tanto colaboró con nuestro arquitecto, Ardemans, a quien le cupo en suerte ver terminada una obra que le había reservado las zonas más nobles y sobresalientes del edificio.

(27) Además de los monarcas reinantes Palomino pintó igualmente los retratos de Felipe III y Felipe IV, Vid. Pérez Sánchez, A. E., «Notas sobre Palomino pintor», *Archivo Español de Arte*, 1972, pp. 251-269; y Aparicio Olmos, E. M., *Palomino. Su arte y su tiempo*, Valencia, 1966.

(28) Ceán, A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, T. IV, p. 39.

(29) Documentos núms. 110 y 111.

6. JUAN DE VILLANUEVA Y EL «BALCÓN GRANDE» (1785-1789)



CUANDO se acercaba el edificio del Ayuntamiento a cumplir su primer centenario, coincidiendo con el final del reinado de Carlos III, comenzaron a aparecer los primeros síntomas de vejez. Se trataba de unas goteras que nada hubieran tenido de especial de no haber transformado lo que era una sencilla obra de mantenimiento, en un complejo pleito que terminó en manos del Rey. Por anecdótico que ello pueda parecer así ocurrió y los autos, memoriales, cartas y avisos que generaron aquellas goteras abultan casi tanto como el resto de la documentación del edificio. Sin adoptar una actitud hipercrítica y negativa, el proceso que podemos llamar del «balcón grande» resulta modélico para medir una burocracia administrativa, una profesión y una determinada mentalidad en la que todavía, de forma total o parcial, nos vemos reflejados.

Todo comenzó cuando, una vez más, el balcón de la reina provocó ciertas humedades que afectaban a las salas bajas del salón principal, especialmente a las que servían de Tesorería de Sisas y Secretaría. De ello dio cuenta, como era su obligación, el llamado portero de estrados, a cuyo cargo estaba el cuidado y custodia de las Casas Consistoriales (1). Esto ocurría en octubre de 1785, pues bien, hasta febrero de 1789, reinando ya Carlos IV, no se dio principio a las obras correspondientes. Entre una y otra fecha se produjo un fuerte encuentro de tipo institucional del que salió reforzada, quizá de forma injusta, la figura del arquitecto Don Juan de Villanueva, que una vez más encontró el apoyo real a través del Conde de Floridablanca.

Para comprender bien este delicado asunto es necesario retrotraerse al proyecto de Gómez de Mora que había previsto un balcón sobre la calle

Mayor. Ya conocemos todas sus vicisitudes, pero lo que no hemos dicho todavía es que dicho balcón se concebía como un retranqueamiento de la fachada en su planta principal, de tal modo que los cuerpos bajos de la torre flanqueaban este cuerpo remetido y protegido por un balcón corrido de hierro «amazorcado», abarcan los tres huecos correspondientes al salón real. Era lo que se llamaba el «balcón grande» para diferenciarlo de los demás. El hecho de formarse un pequeño entrante para dar más capacidad al séquito que acompañara a la reina durante las procesiones del Corpus y Semana Santa convertía al piso del balcón en cubierta sobre las dependencias de la planta baja. Era por aquí por donde se filtraban las aguas llovedizas, exigiendo continuas reparaciones que nunca alcanzaban a atajar el mal, pues el uso del balcón, no sólo por la reina, sino también por los miembros del Consejo de Castilla en determinadas solemnidades, hacía que se deteriorara su piso, que a la vez era cubierta de la planta baja.

Como el asunto no tenía en sí mayor trascendencia se le pidió al arquitecto y académico Mateo Guill (1753-1790) que hiciera un informe sobre el estado general de las cubiertas repasando los empizarrados que hicieran falta (2). Estas obras se terminaron en 1786, habiéndolas tenido a su cargo el citado Mateo Guill como Teniente de Arquitecto Mayor que era y cuyo empleo equivaldría a un escalón inferior al de la maestría mayor con la que colaboraba como asistente, supliendo en enfermedades y ausencias al Maestro Mayor. Hasta 1785 este arquitecto había sido Teniente de Ventura Rodríguez, ocupándose durante los últimos meses de vida de Don Ventura de atender a todo lo concerniente a obras municipales, fuentes y viajes de agua. A la muerte de aquel gran arquitecto (1785),

(1) Archivo de Villa, sign. 3-102-8: «Expediente para componer los cobertizos de las Casas de Ayuntamiento y empizarrado dellas». Documento núm. 119.

(2) Documentos núms. 119-120-121-122 y 123.

Guill estuvo al frente de las obras de Madrid, con la esperanza de alcanzar que le nombraran a él Maestro Mayor, por llevar algún tiempo desempeñando las funciones de «segundo». Ya existía una larga tradición sobre éste tipo de ascensos y era normal que así lo esperara Guill, sobre todo contando con el decidido apoyo de parte del Cabildo Municipal (3). Pero había otros apoyos más fuertes y el empleo de Maestro Mayor de Madrid recayó en Juan de Villanueva por deseo del Rey, quien, a través de Floridablanca, dio prioridad a Villanueva desechando la propuesta final del Ayuntamiento, quién pensó en Manuel Martín Rodríguez para ocupar la vacante de su tío Don Ventura. Desde aquí se produce ya un doble enfrentamiento a nivel institucional, entre el monarca y el Ayuntamiento, por no atender aquél los deseos del municipio, y a nivel personal porque ahora Guill seguiría siendo Teniente, pero de su contrincante Villanueva. Todo esto se iba a enredar mucho más y el «balcón grande» sería la chispa que lo hiciera saltar.

Entre tanto, ante una nueva denuncia de los daños producidos por las aguas del otoño e invierno en las salas bajas que dan a la calle Mayor, llamada también entonces calle Real, fue requiendo Mateo Guill para que reconociese el «balcón grande» y diese una solución al problema que empezaba a ser serio, no sólo porque las humedades afectasen a los muros de la fábrica, sino porque se empezaban a pudrir las vigas del forjado del salón real, las cuales ya estaban apeadas desde la pieza de Secretaría. Guill entendió muy bien el problema y hace un avance de lo que podría costar resolver aquello, bien por un sencillo procedimiento de emplomar todo el piso del balcón real a fin de impermeabilizarlo, o bien, y esto es lo más significativo, «cubriendo el valcón y levantando unas columnas quadradas, o lo que son pilastrones, con las mismas líneas de la arquitectura que tiene el edificio, dejando el balcón de una magnífica vista con el repartimiento de intercolumnneos, que se formarían, siendo los arcos arquitrabados, quedando con la vella forma y aspecto de una suntuosa Galería; pero esto último proyecto es muy costoso por lo que si V.S. Y. lo determinase, estoy pronto a manifestar la disposición e idea de la forma en que debería quedar según mi pensamiento...» Es decir, en marzo de 1786, Mateo Guill había ya trazado un plan del que luego se apropiaría Villanueva, con lo cual se puede empezar a entender lo vidrioso de la situación, el celo de Guill y la actitud hostil del Ayuntamiento hacia Villanueva. Ni que decir tiene que la diferencia de costo entre el emplomado, que montaba cinco mil seiscientos reales de vellón, y la solución de la «galería», que se calculaba en treinta y cinco mil reales, era muy importante para tomar la deci-

sión final (4). Pero afortunadamente los Comisarios de las Casas Consistoriales, don Francisco Tahona y don Juan Francisco Albo, se inclinaron razonadamente por la solución más costosa pero también la «más permanente, sólida, útil y conveniente», por su «aspecto público» y por «su mayor lucimiento en los festejos y funciones reales» (5), además de impedir que se mojaran los retratos reales que se ponen en el balcón durante las procesiones del Corpus y Semana Santa (6). Este parecer se dio a conocer a la Junta de Propios y de allí pasó al procurador personero quién estaba conforme (7), por lo que aquella Junta acordó habilitar los fondos necesarios para emprender las obras (8). Pero para poder emplear aquellos fondos públicos era necesario contar con la aprobación del «interlocutor de Hacienda», esto es, del Fiscal del Consejo y Cámara que era, entonces, don Antonio Cano Manuel. Aquí se detuvo este papeleo de ascendente instancia para retornar el mismo camino andado debido a que el Fiscal encontraba muy elevado el coste de la obra, sugiriendo que se consultase de nuevo a Guill o al Arquitecto Mayor don Juan de Villanueva (9).

Estamos ya en marzo de 1787 y es a partir de la intervención de Villanueva cuando se produce el enfrentamiento abierto. Inicialmente Villanueva está conforme con la valoración hecha por Guill y con su planteamiento de galería a la que él llama «mirador», pero muy pronto se adueña de la idea y dice que «éste pudiera hacerse como insinuó dicho Teniente Guill y mas por menos, demuestro yo en el adjunto diseño que remito» (10). La única variación que Villanueva introducía era la de convertir en columnas dóricas, «propias del carácter de todo el edificio», los pilares ideados por Guill. En ello se adivina el mayor poso neoclásico de Villanueva que

(3) García Felguera, M. S., y otros: «Academia, Ayuntamiento e idea del arquitecto en el Madrid el siglo XVIII», *Villa de Madrid*, 1980, p. 33, nota 7.

(4) Archivo de Villa, sign. 3-102-9: «D. Matheo Guill valora las obras necesarias para cubrir el balcón con pilastras de piedra». Documento núm. 125.

(5) Documento núm. 126.

(6) Archivo de Villa, sign. 3-102-9: «La Junta de Propios informa de las obras del balcón principal al Fiscal del Consejo y Cámara...». Documento núm. 129.

(7) Documento núm. 127.

(8) Documento núm. 128.

(9) Archivo de Villa, sign. 3-102-9: «El Fiscal del Consejo y Cámara pide a los Sres. Comisarios de las Casas de Ayuntamiento que los arquitectos estudien otra solución menos costosa». Documento núm. 130.

(10) Archivos de Villa, sign. 3-102-9: «Informe de D. Juan de Villanueva, Arquitecto Mayor, sobre las obras previstas en el balcón principal del Ayuntamiento». Documento núm. 131.

hizo de la ordenación columnaria un gesto obligado de su arquitectura, bien fuera el Museo del Prado, el Observatorio o la Casita del Príncipe en El Escorial (11). Villanueva calculaba que el costo de su mirador no sobrepasaría los treinta mil reales presupuestados para la «galería» de Guill. No obstante reconocía que no se incluía allí el cerramiento de vidrios ordinarios, o finos, que debería «hacerse a la espalda de las columnas, para dejar enteramente cerrado el corredor en las rigurosas estaciones que suelen experimentarse en esta Corte», todo lo cual subiría el coste de la obra otros cinco mil reales (12). Al informe del arquitecto precedió un «plancecillo», del propio Villanueva, en el que se demostraba la obra que se debía «hacer, más sólida, permanente y de la mejor decoración y aspecto público correspondiente a aquella Casa» (13).

Aquel informe de Villanueva volvió a pasar de los Comisarios del Consistorio a la Junta de Propios y de ésta al Fiscal del Consejo quien, esta vez, no puso reparo alguno, a pesar de haber experimentado el costo una apreciable subida sobre lo que tiempo atrás ya le había parecido alto (14). El Fiscal tan sólo se limitó a dar la autorización de la obra, exhortando a los miembros de la Junta para que se hiciese la obra en el plazo más breve posible, cuidando al tiempo de que los fondos fueran correctamente administrados, fondos éstos que saldrían del común de Propios.

Naturalmente Guill vio cómo se le iba de las manos su «idea», ahora interpretada por Villanueva, pero como su condición de Teniente le obligaba a ejecutar lo que se le ordenase, bien por parte del Maestro Mayor, bien por parte de los Comisarios, acató el encargo que estos últimos le hicieron para «ejecutar» la obra, llegando incluso a encargar, en junio de 1787, la obra de cantería al maestro Domingo Pérez. Tal decisión, que venía a poner en marcha la «galería» de Villanueva, se la comunicó a éste (15). Pero el hecho de que una decisión de la Junta de Propios no le fuera comunicada «en dere-

chura» a Villanueva, utilizando el aviso verbal a través de un subordinado como en realidad era Guill en su condición de Teniente, provocó una airadísima reacción por parte del Maestro Mayor cuya lectura recomiendo al lector en el apéndice documental, por no repetir aquí lo recogido en otro lugar. Este y los siguientes escritos que con este motivo escribió Villanueva, no sólo pone de manifiesto el carácter temperamental de este gran arquitecto, sino toda una serie de problemas de índole profesional que por aquellos días vivían los «profesores» de la arquitectura, esto es, los que profesaban este arte. La legislación, orientada por la Academia de San Fernando, pretendía reglar la escala profesional del mundo de la construcción, jerarquizando las competencias de unos y otros, especialmente las de los arquitectos y maestros de obras, y dentro de estos dos núcleos, los de los titulados por la Academia que eran superiores a los simplemente nombrados por corporaciones y similares. La resistencia de los antiguos gremios a desaparecer, el empuje de la Academia, los intentos de la Cofradía de Nuestra Señora de Belén, todo, en suma, había hecho que el estatus profesional del mundo de los arquitectos estuviera especialmente sensibilizado hacia la consideración de que eran acreedores, según su rango y empleo (16).

Aquello lo tenía bien aprendido Villanueva cuando, en un escrito dirigido al Corregidor, le pide que le explique el «verdadero empleo de mis Tenientes, si estos son profesores como graduados arquitectos que me sustituyen en mis faltas y ausencias, o bien son unos ayudantes subordinados a mis órdenes, que me auxilien en las comisiones del Ayuntamiento», para evitar que se produzca la paradoja de que un Arquitecto Mayor —Villanueva— se ocupe «en remendar alcantarillas en sus arrabales y hacer estribos de puentes», mientras que un «Teniente —Guill— haga por sí solo una obra de decoración pública en medio de la Corte, nada menos que su Casa de Ayuntamiento» (17). La demanda de Villanueva fue escuchada y acto seguido se requirió a los Comisarios para que deshiciesen el posible equívoco y conciliaran al Arquitecto Mayor con su Teniente. A estos efectos el Comisario y Regidor don Francisco García Tahona convocó, el 25 de julio de 1787, en su propia casa a ambos arquitectos, explicándoles cuál había sido el espíritu de la Junta al encargar la ejecución a Ma-

(11) Sobre la obra de Villanueva véase el estudio clásico de F. Chueca y C. de Miguel, *La vida y las obras del Arquitecto Juan de Villanueva* (Madrid 1949), así como el Catálogo de la exposición *Juan de Villanueva*, Madrid, Museo Municipal, 1982.

(12) Hurtado Ojalvo, P. «Orígenes de la reforma efectuada por Juan de Villanueva en la primera Casa Consistorial (1785-1789)», *Villa de Madrid*, 1970, pp. 42-48.

(13) Archivo de Villa, sign. 3-102-9: «D. Juan de Villanueva, Arquitecto Mayor, envía a los Sres. Comisarios expediente y plano de la obra del balcón principal del Ayuntamiento». Documento núm. 133.

(14) Documentos 132, 134 y 135.

(15) Archivo de Villa, 3-102-11: «Expediente sobre el balcón grande de las casas de Ayuntamiento». Documento núm. 136.

(16) Navascués, P., «Sobre la titulación y competencias de los arquitectos de Madrid (1775-1825)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1975, pp. 123-136.

(17) Archivo de Villa, sign. 3-102-11: «D. Juan de Villanueva pide se especifique las competencias de su cargo y los del Teniente D. Matheo Guill, para evitar intromisiones». Documento núm. 137.

teo Guill «como autor primordial del pensamiento», si bien éste se tenía que poner de acuerdo con Villanueva como director de la obra y «como quien había levantado el plan» (18). Según el citado Comisario ambos «quedaron conformes y amistados más íntimamente», dándole a cada uno por escrito esta orden, según exigía Villanueva. Este no debía estar conforme con la decisión pero aparentó aceptarla, si bien, cuando se le presentó Guill para ponerse a las órdenes del Maestro Mayor, éste le manifestó no estar dispuesto a aceptar la proposición de la Junta por coartarle la libertad y derecho que él tenía, como Arquitecto Mayor, a nombrar a quien quisiese (19).

La Junta de Propios veía cómo Villanueva, celoso del apoyo que Guill tenía en el Ayuntamiento, quería excluir a su Teniente de la participación en esta obra, cuando en realidad había sido idea suya. En el deseo de zanjar la cuestión y poder comenzar el «mirador» de Villanueva, la Junta acordó, en agosto de 1787, que la obra se hiciese «bajo la responsabilidad de ambos» (20), haciéndoselo saber por escrito a cada uno de los interesados para que procediera cada cual a «la parte que le toca», uno como ejecutor y otro como director. Tal acuerdo hirió en su orgullo a Villanueva, quien escribió a la Junta en términos verdaderamente graves, acusando al Corregidor Tahona de haberle «sonrojado y reconvenido» en presencia de Guill, no admitiendo que aquella obra se ejecutase «con la igual responsabilidad de ambos, que no puede subsistir ni yo admitir, pues éste mas es darme en asociado y compañero en el empleo, que un Teniente...». Para Villanueva aquella situación suponía alterar «el buen orden y respeto que exigían las dos funciones de Arquitecto Mayor y las de los Tenientes», «la comisión dada a Don Matheo Guill sin mis noticias, invertía todo buen orden», así como «que la graduación de esta profesión, embaraçaba mis precisas disposiciones para no considerarle como un Maestro práctico o Aparejador» (21), en una palabra, todo aquello se traducía en un insulto que no le afectaban tanto a su persona como a la categoría de su empleo.

Guill notificó a la Junta que Villanueva no quería tratar con él y ésta, que había recibido «las inmoderadas e injuriosas expresiones que contiene el papel de Villanueva», conminó al Arquitecto Mayor a cumplir lo ordenado recordándole el respeto que debía como «dependiente de Madrid» a sus Capitulares, ya que de lo contrario «se tomaría otra pro-

videncia» (22). Dicha amenaza hizo que Villanueva corriera a contarle lo sucedido a Floridablanca y éste, en nombre del rey, suspendió la obra y cuantos acuerdos había tomado la Junta de Propios, solicitando un informe completo y asistencia a los ayuntamientos que se celebrasen en relación con este asunto (23).

La intervención de Floridablanca, en tantos casos valedor de Villanueva (24), supuso volver a pormenorizar los detalles de esta densa historia de orgullos profesionales y corporativos que terminó bruscamente a comienzos de enero de 1789, con una Real Orden del nuevo monarca don Carlos IV, en la que éste resolvía que cuantas obras se hicieran en Madrid debían estar a cargo del Arquitecto Mayor, el cual señalaría al Teniente que mejor le pareciese para suplirle en caso necesario (25). A partir de entonces no vuelve a mencionarse en ningún papel a Mateo Guill, que moriría al año siguiente, en 1790 (26). Para esa fecha ya estaba prácticamente terminada la columnata que Guill debió de ver levantar con amargura, pues no en vano Villanueva no sólo le había apartado de la ejecución, sino que le había hurtado la propia «idea».

Los carros de cantería llegaron pronto a la obra (27) y Villanueva parece que se entendió directamente con el constructor (28), sin que mediara Teniente alguno. De este modo la obra alcanzó un ritmo rápido de ejecución hasta que se produjeron los primeros inconvenientes de tipo económico debido a que se agotaron los treinta y cinco mil reales presupuestados inicialmente. La Junta de Propios justificó este incremento al tiempo transcurrido desde que se estableció aquella cantidad, «con motivo de haberse suscitado competencia entre el Arquitecto Mayor y el Teniente Dn. Matheo Guill», siendo urgente la provisión de fondos para «concluirse el enunciado mirador para el próximo día del Corpus» (29). El Fiscal, antes de autorizar el incremento solicitado, exigió que Villanueva justifi-

(18) Documentos núms. 138 y 139.

(19) Documento núm. 140.

(20) Documento núms. 141 y 142.

(21) Documento núm. 143.

(22) Documento núm. 145.

(23) Documento núm. 147.

(24) El último episodio conocido en este sentido es la intervención de Floridablanca a favor de Villanueva frente al Cabildo Catedral de Segovia. Ver el trabajo en prensa de Ruiz Hernando, J. A., «Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez en el trascoro de la catedral de Segovia», *Academia* 1985 (en prensa).

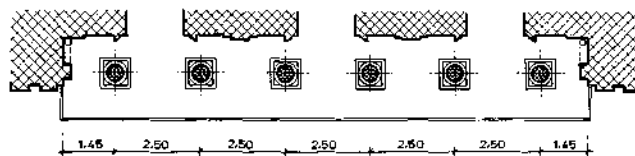
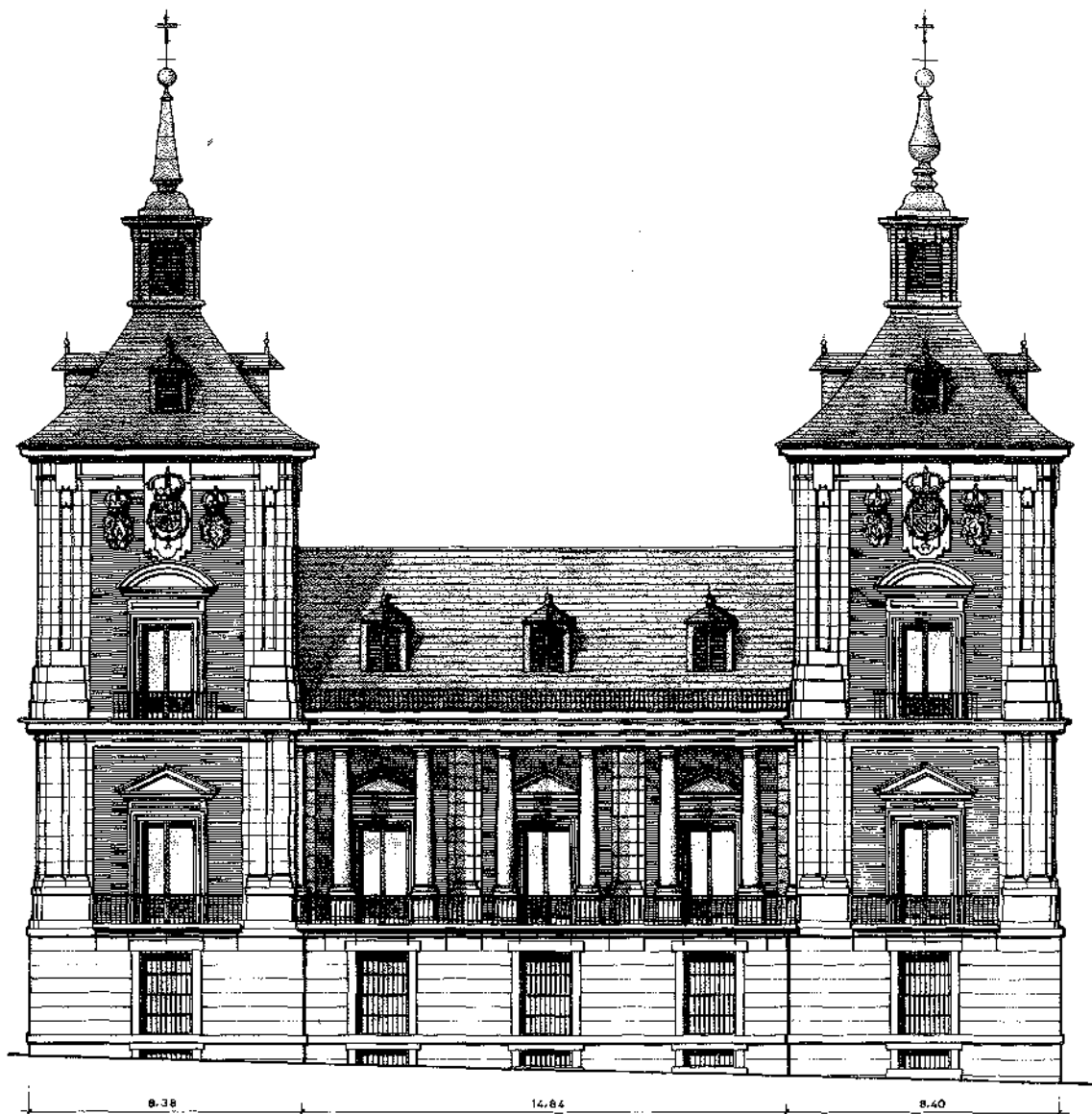
(25) Documento núm. 150.

(26) Llaguno-Ceán, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829, T. IV, p. 319.

(27) Archivo de Villa, sign. 3-102-9: «Expediente sobre la obra del balcón grande de las Casas de Ayuntamiento». Documentos núms. 151, 152 y 153.

(28) Documentos núms. 154, 155, 156, 158, 159, 160 y 166.

(29) Documento núm. 157.



18. Fachada a la calle Mayor con la columnata de Villanueva (1785-1789) en el «balcon grande». (Dibujo de P. Hurtado.)

case y señalase la cuantía del presupuesto adicional, a lo que el Arquitecto Mayor respondió, para lo primero, que los jornales habían subido mucho en este tiempo, así como los portes y materiales, pues concretamente el pie de cantería había experimentado una subida de ocho reales. En cuanto a lo que podría costar el resto de la obra, Villanueva confesó que no era fácil de calcular, ya que ello dependía de los problemas que fueran surgiendo (30). Naturalmente esta evasiva no la admitió el Fiscal del Consejo, recordándole a Villanueva que, «cualquier profesor aún de menor pericia» que la suya, podía hacer una estimación del gasto necesario, teniendo en cuenta, además que aquella obra «nada tiene de hidráulica ni subterránea» (31), exigiéndole una pronta y exacta respuesta. Como toda esta correspondencia de ida y vuelta se hacía a través del Corregidor, Junta de Propios y Comisarios de las Casas Capitulares, los expedientes alcanzan un abultado tamaño repitiendo media docena de veces el mismo asunto. El hecho es que Villanueva, que naturalmente sabía muy bien lo que montaba el resto de la obra, pero que se lo callaba por lo que hubiera sido posible argumento para no aceptar su «plan» y volver sobre la más ponderada propuesta económica de Guill, se decidió a poner por escrito que necesitaba otros cuarenta mil reales más sobre los treinta y cinco mil ya gastados (32). Es decir, más del doble sin que la inflación justificase semejante aumento. Finalmente, tras exigir el detalle de los gastos efectuados, el Fiscal accede el 6 de junio de 1789, a conceder el

nuevo aumento, estimulado otra vez por lo inmediato de la festividad del Corpus (33).

La solución propuesta por Villanueva, apoyándose en lo sugerido por Guill, buscaba entroncar con la fábrica de Gómez de Mora, cuyo plano de fachada queda en parte oculto por la columnata. El ajuste con la obra antigua viene dado por la altura de la planta principal, donde Villanueva corrió seis columnas toscanas que intentan, sin ser posible, tener las mismas medidas que los apilastrados de los cuerpos inmediatos, elevando para ello un neto sobre el que apoya el plinto y basa de cada columna, para alcanzar la misma línea de arranque. Como los capiteles de Gómez de Mora intestaban en el entablamento de modo poco ortodoxo para un arquitecto neoclásico, Villanueva hubo de trazar un arquivado sobre cuyo listel empieza a coincidir ya con el friso y cornisa general de la fachada. Es decir, Villanueva actuó con gran respeto y juicio al introducir esta solución hexástila en la fachada norte del Ayuntamiento que, sin embargo, no puede disimular su distinta raíz neoclásica. El «mirador» ponía, así, énfasis en el ceremonial público de los festejos reales y religiosos, pero también restaba carácter al edificio de los Austrias con esta intervención borbónica.

(30) Documentos núms. 161 y 162.

(31) Documento núm. 163.

(32) Documento núm. 166.

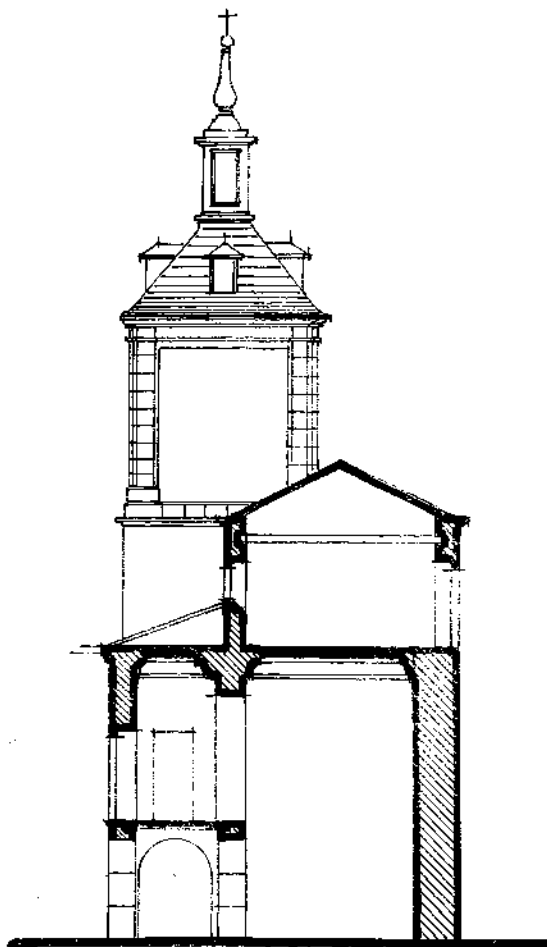
(33) Documentos núms. 167 y 168.

7. ULTIMAS REFORMAS (SIGLOS XIX y XX)



EL CAPITULO final, como colofón de esta larga historia constructiva, quiere recordar las transformaciones más importantes que se produjeron en el edificio del Ayuntamiento y que hoy pesan visualmente en su aspecto actual. Dichas reformas estuvieron motivadas por algo que hemos venido señalando a lo largo de estas páginas y es la falta de espacio, no sólo en atención a un crecimiento desbordante de la ciudad, cuyo reflejo es inmediato en la capacidad de las oficinas municipales, sino por la ausencia de dependencias dado el uso restringido que tiene la crujía de la calle Mayor, la amplitud del patio y corredores anejos, la generosidad de los zaguanes, etc., de tal manera que la escala con que está concebida su distribución interior obligó a ampliar el edificio, a comprar locales en las casas inmediatas y a utilizar al máximo el viejo Ayuntamiento. Así entre 1857 y 1859, el arquitecto municipal Juan José Sánchez Pescador (1), propuso la construcción de un segundo piso sobre la crujía que da a la calle del Duque de Nájera, donde colocar el Archivo y así desembarazar la entrada al Salón de Sesiones (2), es decir, ya se habían empezado a ocupar pasillos y piezas de paso para alojar las distintas oficinas municipales. Asimismo Pescador propuso reparar y, desgraciadamente, modificar las cubiertas eliminando todas las buhardillas tal y como aparecían en la pintura de Mazo y reproduce Madoz en 1847 (3), donde ya aparecía por cierto el reloj ocupando la boca de una de las buhardillas de la torre que lleva su nombre, y únicas que respetó el mencionado Pescador. También aquellas obras suscitaron abundante papeleo en la discusión de cómo había

de ejecutarse la obra, en los consiguientes y escalonados permisos, cuyos protagonistas serían otros, pero interpretando la misma partitura burocrática: Entre las obras que más afectaron al edificio, se encuentra la partición del patio central, llamado también de cristales por la cubierta que antaño colocó Sánchez Pescador, y que en 1896 se consolidó con un nuevo forjado sobre columnas de fundición. De este modo, el arquitecto López Sallaberry con-

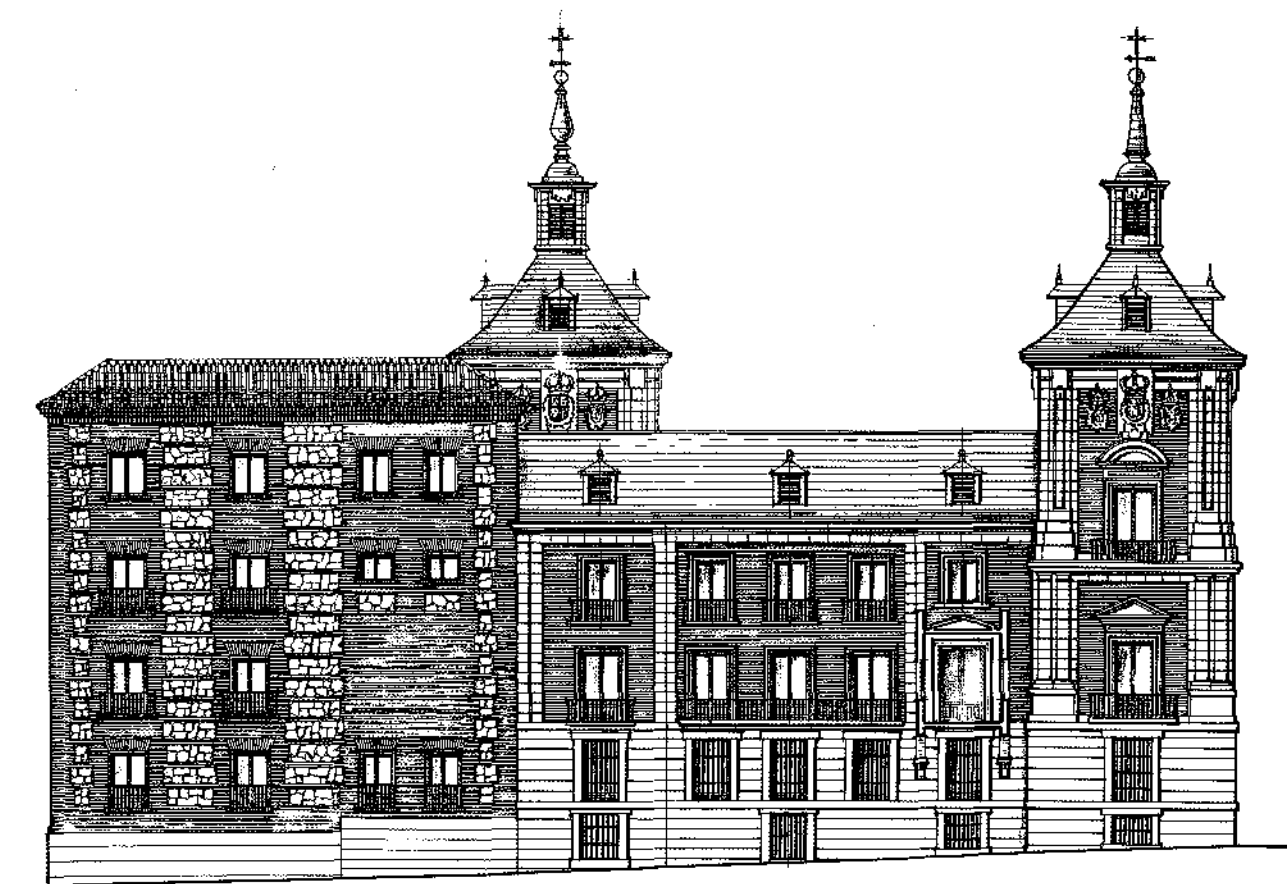


(1) Sobre la labor de este arquitecto véase mi libro. *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, pp. 61, 79, 81, 84, 86, 87, 96 y 138.

(2) Archivo de Villa, sign. 4-211-73: «Sobre reformar la armadura y cubierta de las Casas Consistoriales...». Documentos núms. 169 a 180.

(3) Madoz, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, T. X., Madrid, 1847, p. 750.

19. Sección del cuerpo añadido por Sánchez Pescador en 1858. (Dibujo de P. Hurtado.)



20. Fachada a la antigua calle de Madrid con el paso hacia la Casa de Cisneros.
(Dibujo de P. Hurtado.)

vertía el espacio correspondiente a la planta principal en salón interior, quitando los hierros de los balcones que ahora serían puertas y cegando parte de aquel ático diseñado por Ardemans, ante cuyos huecos se colocaron bustos de madrileños ilustres (Lópe de Vega, Claudio Coello, Juan Bautista de Toledo, etcétera), debidos a Barrenechea. La pintura de fondo y el mobiliario contribuyen a disimular el carácter de espacio abierto que antaño tuvo este ámbito. Sin embargo, lo que hoy atrae más la atención del visitante es la magnífica montera de vidrio sobre ligera estructura metálica, construida por la casa Maumejean en los años cuarenta de nuestro siglo. Es sin duda una obra notable que en nada desmerece, por su efecto y cromatismo, de las que salieron de aquellos talleres para otros edificios madrileños tan singulares como el propio Banco de España en su ampliación (4). Dicha vidriera tiene como tema central el gran escudo de Madrid, y en las partes bajas, entre motivos deco-

rativos ricos de color, cuatro asuntos madrileños muy característicos como son las puertas de Alcalá y Toledo, así como las efigies de San Isidro y Santa María de la Cabeza, según aparecen en sus respectivos tabernáculos sobre el puente de Toledo.

Así como se ocupó el patio, también se instalaron despachos en pasillos y lugares de difícil acomodo, como lo es el propio Oratorio, si bien el espacio a utilizar resultaba todavía insuficiente. Por ello muchas de las dependencias municipales se trasladaron a edificios próximos a la calle Mayor, o bien a la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor, a la inmediata Casa de Cisneros, que se halla comunicada con el edificio principal, o a otros varios de reciente ocupación como es el palacio de O'Reilly. Ahora bien, este expansionismo del Ayuntamiento no repercutió todo lo favorablemente que sería de desear en el interior del viejo edificio de Gómez de Mora, el cual sigue en parte agobiado con una compleja distribución interna a base de pequeñas y continuas divisiones. No obstante, entre 1969 y 1975, se llevó a cabo una ejemplar labor de restitución a cargo del aparejador don Pedro Hurtado Ojalvo, gracias al cual no sólo se rehizo lo alterado

(4) Navascués, P., «El Banco de España en Madrid. Génesis de un edificio», *El Banco de España. Dos siglos de Historia, 1782-1982*, Madrid, 1982, pp. 91-129.

por Sánchez Pescador en el siglo XIX, sino que supo devolver a su interior, fachadas y cubiertas la nobleza perdida. La modélica actuación de Hurtado queda más que avalada por el hecho, absolutamente excepcional entre aquellos que se dedican a la rehabilitación y restauración de monumentos, de haber reunido la documentación que aquí se transcribe a continuación, con el deseo de guiar cada uno de los pasos dados durante su intervención en el edificio. En este sentido ya se pronunció la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al felicitar a la Corporación municipal por el acierto de lo ejecutado en su Casa Consistorial (5).

Al finalizar este trabajo, en el que a pesar de haber sido prolijo en determinados momentos son muchas las cosas que no han tenido cabida en él, no puedo por menos de expresar dos deseos con la secreta esperanza de que alguna vez puedan cumplirse. Uno sería el de hacer visitable el edificio siguiendo el que podríamos llamar su itinerario principal, de modo que pudiera conocerse por dentro el edificio que todos reconocen desde fuera. Ello supondría reforzar muy positivamente el patrimonio artístico madrileño **visitable**, que tantas trabas tiene todavía. No digamos nada si en ese recorrido ideal, después de haber visitado el Salón Goya, el Oratorio con las pinturas de Palomino, el Salón de Sesiones, Galería de retratos, Patio de Cristales, etcétera, pudiéramos pasar a la Casa de

Cisneros para contemplar su rica colección de tapices, además de otros objetos de interés que guardan ambos edificios. Sumemos a esto la casa que hasta hace poco ocupaba la Hemeroteca Municipal con la formidable escalera gótica del antiguo Hospital de La Latina, así como el sepulcro de esta última y el de su esposo, ejemplos singulares de la escultura renacentista. Más allá la interesante portada que se abre inmediata a la Torre de los Lujanes y así, hasta terminar este circuito de indudable interés en torno a la antigua plazuela del Salvador, cuya desaparecida parroquia recuerda una inscripción cercana.

En segundo lugar desearía animar a nuestro Ayuntamiento a poner en práctica aquel proyecto que se hizo público hace tan sólo unos meses, de reservar esta noble arquitectura ideada por Gómez de Mora, para edificio exclusivamente de representación. Ello permitiría recuperar espacios hoy disminuidos o degradados por necesidades funcionales —pienso en el hermoso patio recuperando su altura y semblanza original— que darían un realce envidiable al ceremonial de nuestro municipio que, sin complejos, podría ofrecer una imagen digna de la Casa de Ayuntamiento de Madrid.

(5) Dicha felicitación se hizo llegar por oficio al arquitecto don Lucio Oñoro y al mencionado don Pedro Hurtado, verdadero artífice de esta ejemplar actuación, a quien el autor de estas líneas quiere rendir su personal testimonio de admiración.

BIBLIOGRAFIA



- Alcázar, C.**, «El Platero Francisco Alvarez, autor de la Custodia mayor del Ayuntamiento de Madrid», Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1918.
- Aparicio Olmos, E. M.**, «Palomino. Su arte y su tiempo», Valencia, 1966.
- Bernaldez, J. M.**, «Las Tarascas Madrileñas», Villa de Madrid, 1981.
- Bonet, A.**, «Le scale imperiali spagnole», Galeazzo Alessi e l'Architettura del Cinquecento, Génova, 1975.
- Brown, J. y Elliot, J. H.**, «Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV», Madrid, 1981.
- Ceán, A.**, «Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España», Madrid, 1800.
- Cervera, L.**, «Documentos biográficos de Juan de Herrera, I (1572-1581)», Zaragoza, 1981.
- Corral, J. del**, «El Misterioso robo de la Custodia de la Villa de Madrid», Anales del Instituto de Estudios Madrileños 1983.
- «Las Casas de la Villa de Madrid», Madrid, 1970.
- «Teodoro Ardemans. Maestro Mayor de las obras de la Villa de Madrid y su Fontanero Mayor» (Anales del Instituto de Estudios Madrileños), 1974.
- Chueca, F.**, «Historia de la arquitectura española. Edad Antigua. Edad Media», Madrid, 1965.
- «La destrucción del legado urbanístico español», Madrid, 1977.
- Chueca, F. y Miguel, C. de**, «La vida y las obras del Arquitecto Juan de Villanueva», Madrid, 1949.
- Domínguez Ortiz, A.**, «El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias», Madrid, 1973.
- Durán y Sampere, A.**, «La Casa de la Ciudad», Barcelona, 1951.
- Florensa, A.**, «La Antigua Casa de la Ciudad», Barcelona, 1960.
- Freemantle, K.**, «The Baroque Town Hall of Amsterdam», Utrecht, 1959.
- García Felguera, M. S. y otros**, «Academia, Ayuntamiento e idea del arquitecto en el Madrid del siglo XVIII», Villa de Madrid, 1980.
- Gerard, V.**, «De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI», Madrid, Xarait 1984.
- González Muñoz, M. C.**, «Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII», Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 1981.
- Hormigos, M.**, «Las Casas Consistoriales», Madrid, 1982.
- Hurtado Ojalvo, P.**, «Orígenes de la reforma efectuada por Juan de Villanueva en la primera Casa Consistorial (1785-1789)», Villa de Madrid, 1970.
- Instituto de Estudios de Administración Local**, «Casas Consistoriales de España», Madrid, 1962.
- Lampérez, V.**, «Arquitectura Civil Española», Madrid, 1922.
- «Las ciudades españolas y su arquitectura municipal al finalizar la Edad Media», Madrid, 1917.
- Llaguno-Ceán**, «Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración», Madrid, 1829.
- Madoz, P.**, «Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España», T. X. Madrid, 1847.
- Marias, F.**, «La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)», vol. II, Toledo (en prensa).
- Martínez Burgos, M.**, «Puente, Torre y Arco de Santa María», Burgos, 1982.
- Mesoneros Romanos, R. de**, «Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid», Madrid, 1913.
- Mignot, C.**, «L'Architecture au XIX siècle», Friburgo, 1983.
- Molina, M.**, «Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII», Madrid, 1960.
- «Fuentes artísticas madrileñas del siglo XVII», Madrid, 1970.
- Moneo, R.**, «El Ayuntamiento de Logroño», Arquitectura, 1982.
- Morales, A. J.**, «La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla», Sevilla, 1981.
- Navascués, P.**, «Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX», Madrid, 1973.
- «El Banco de España en Madrid. Génesis de un edificio», El Banco de España. Dos siglos de historia. 1782-1982, Madrid, 1982.
- «Sobre la titulación y competencias de los arquitectos de Madrid (1775-1825)», Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- Novísima Recopilación**, Ley I, Título II, Libro VII.
- Palomino, A.**, «El Museo Pictórico y Escala Optica», T. II, Madrid, 1724 (Ed. Aguilar, Madrid, 1947).
- Paul, J.**, «Die mittelalterlichen Kommunal paläste in Italien», Universidad de Friburgo (Alemania), 1963.

Pérez Sánchez, A. E., «Notas sobre Palomino pintor», Archivo Español de Arte, 1972.

Pevsner, N., «Historia de las tipologías arquitectónicas», Barcelona, 1979.

Polentinos, Conde de, «Las Casas del Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid», Madrid, 1913.

Prims, F., «Het Stadhuis van Antwerpen», Amberes, 1930.

Quintanilla, M., «Pedro de Brizuela, arquitecto del Ayuntamiento de Segovia», Estudios Segovianos, 1949.

Ramallo, G., «La arquitectura civil asturiana (Epoca Moderna)», Oviedo, 1978.

Ramón Laca, J. de, «Las viejas cárceles madrileñas (siglos XV a XIX)», Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973.

Rivera Blanco, J. J., «La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en la Ciudad de León», León, 1982.

Rodríguez, A. y Ceballos, G. de, «Las Ordenanzas de Madrid de D. Teodoro de Ardemans, y sus ideas sobre la Arquitectura» (Revista de Ideas Estéticas), 1971.

Ruiz Hernando, J. A., «Historia del Urbanismo en la ciudad de Segovia del siglo XII al XIX», Madrid, 1982.

«Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez en el trasero de la catedral de Segovia», Academia, 1985 (en prensa.)

Sáez, J., «El Ayuntamiento de Alicante: Historia de su construcción y arquitectura», Alicante, 1974.

Salcedo, F. J., «Aportaciones al Estudio de Pedro de Brizuela», Goya, 1978.

Simón Díaz, J., «Fuentes para la historia de Madrid y su provincia», T. I, Madrid, 1964.

«Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)», Madrid, 1982.

Tovar, V., «Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)», Madrid, 1983.

«Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII», Madrid, 1975.

Varela, E., «La Casa de la Villa de Madrid», 1951.

«La Custodia Procesional de la Muy Noble Villa de Madrid», Madrid, 1952.

Voss, H., «Epoche dell'architettura, l'Ottocento», Milán, 1973.

Wethey, H. E., «Escaleras del primer renacimiento español», Archivo Español de Arte, 1964.

Wilkinson, C., «The Escorial and the Invention of Imperial Staircase», The Art Bulletin, 1975.



LAMINAS

Por quanto el Reyno junto en cortes en las quales se estan celebrando en la
 villa de Madrid por acuerdos consultados ha ofrecido servirme con diez
 y ocho millones de ducados pagados en nueve años los encada uno de ellos
 mas o menos el tiempo que fuere menester para sacarlos de las siras del virre-
 ynagre de diez y ocho años segun y en la forma que se pagan los diez y ocho mi-
 llones con que estas Reynos siruieron al Rey misenor incluyendose en este
 nuevo servicio Los quientos mil ducados de suero y venta encada vnaño
 que con consentimiento del Reyno tengo bendidos en los dhos millones y de
 mas desto. Se ofrecido tomar por encaucamiento los doce millones con que estas
 Reynos me han servido obligandose a pagarme cada año vn millon de ducados
 por el vno por ciento del mismo servicio incluyendose en el todos los efectos que
 procedieren del papel y andaje singulos dos reales del nuevo impuesto en
 cada fanega de sal ayran de enmar niconprehendense en este encaucamiento
 con declaracion que quede por mi cuenta el traer breue de su cantidad para que el
 estado eclesiastico contribuya como el seglar y no trayendo seayan de la fan-
 ga del dho encaucamiento ducentos mil ducados y aya de quedar en ochocientos mil
 en el qual y en el dho seruió dediez y ocho millones La dha villa continuando
 su antiguo amor y fidelidad habiendo dicesiuamente y entre otras cosas que
 La dha villa me ha suplicado y lo le ha concedido es que le aya de dar licencia para
 hazer casa de ayuntamiento pastando en ella lo que se sacare de los concordatos hechos
 con las villas y Lugares del R^o de Manzanares y pagar lo que faltare de
 las siras consignadas a obras publicas y porque por testimonio de fran^{co} testa mi-
 esor^{al} y del numero ya yuntamiento de la dha villa ha constado que de muchos
 años a esta parte han tratado pleyto con las dhas villas y Lugares del R^o de man-
 canares sobre que reduzgan agasto publico y comun de la dha villa y sus tierras
 diferentes terminos que poreran en que han tenido sentençias en favor y sobre
 la contrabencion dellas ha Samido otros pleytos y paguitave dellos se ha
 concertado con las dhas villas y Lugares que lo reduzgan a parte comun
 alcando el futo y en otra forma con algunas condiciones y que por ello se han obli-
 gado a pagar ala dha villa de Madrid Las cantidades siguientes en esta
 manera; La villa de Colmenar biesse catorze mil ducados onres pagar ochos
 meses cada vna; La de mancanares tierne mil ducados en la misma manera

La de Guadalupe dosmil ducados, La de Galapagos dosmil y setecientos ducados.
 La de porqueri car tresmil ducados. La de guasarama mil ducados. La de
 Maucerrada quatrocientos. Ochenta ducados el Lugar de Becerril trescientos
 ducados, el de cerceda trescientos ochenta ducados. La villa de Cercadilla
 quatrocientos y setenta y cinco ducados, el Lugar del Soyo ducentos ducados
 el de Matagorda ochocientos reales, el de Collado mediano trescientos ochenta
 ducados, el del Baño ochocientos reales, por cuyas cantidades las dhas villas
 y Lugares tienen hechas escrituras ante el dho Francisco testa y para que
 todo tenga efecto y se cumpla lo he especificado por la presente que ha de
 tener fuerza de contrario. Recíproco y obligatorio hecho en esta villa
 de hoy y concedo licencia para que pueda hacer y haga cura de ayuntamiento
 en la parte y Lugar que por los del miconsejo se fuesen señalados aprobando como
 aproueno las obligaciones y escribiendo que las villas y Lugares tienen hechas y
 fadas en su favor por ante el dho Francisco testa y de hoy a mi mismo licencia y fa-
 cultad para que pueda emplear y conuierda los rñs que a aquellas importaren en el
 edificio y fabrica de la dha casa de ayuntamiento gastando aquello con interuen-
 cion y orden del miconregidor que es o fuere de la dha villa al qual mando pro-
 bea y de orden que el dho dinero se distribuya y gaste en esto y no en otra cosa alga
 y qualquier como se fuere cobrando sede y entrague a los maestros y oficiales que lo
 suministran de sueros por los materiales manifestados y demas cosas necesarias para
 la dha labor y declaro que las dichas villas y Lugares del R^{to} se mancanan
 res cumplan con entragar cada una la cantidad y precio de que arriba se ha
 meracion al depositario general desta villa para que de su poder se conuierda en
 los dhas efectos y no en otra cosa alguna al qual mando no lo demerite y que si
 para ellos y con ordenes y libranças del dho miconregidor y si de que gastados los rñs
 que como queda dho importan las dhas escrit^{as} y conuierda y el precio de unas cosas
 que con fac^{ta} mia ha de vender las dhas para el m^o efecto faltare alguna cantidad de
 ansinos m^o licencia para que pueda suplir y gastar lo que faltare para el edi-
 ficio y fabrica de la dha casa de ayuntam^{to} de la rñra consignadas para las dhas obras
 y mundo a la persona o personas en cuyo poder han entrado o entraren los rñs que
 procedieren de ellos de que en lo que faltare para la dha obra por ordenes y libranças
 del miconregidor que es o fuere de la dha villa con otras ordenes y libranças y mandam^{tos}
 para el pago de los por^{os} a quien lo librare todo por bien dado y pagado y quiero que
 mi voluntades se requieran en questa toda ello no embargo que a los que librare y precio

destos mis Reynos y venideras ordenanzas es lo visto y costumbre y todo
 lo demas que aya queda. Sin embargo en contrario con lo que y para en quanto
 desto toca y por esta vez. dispense y lo abrogo y deroga caso ya nulo
 y de por ningun y de ningun valor y efecto quedando en su fuerza
 y vigor para en lo demas adelante. fha en Madrid a siete
 de Mayo de mil y seiscientos y ochenta y cinco años.

[Signature]

Por mandado del Rey nro S.^{or}

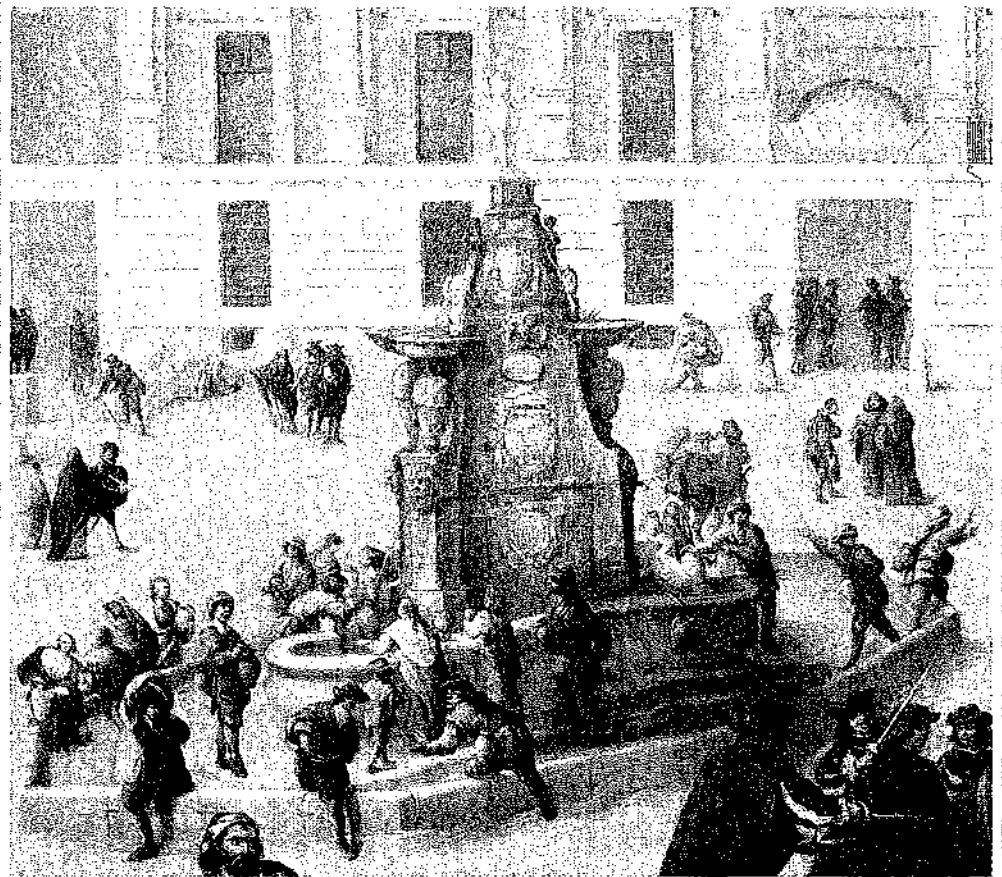
D. Sebastian de Contreras

Licencia a la villa de Madrid para sacar casa de ajuar y para
 y para en ella lo que progiere de los conciertos que ha hecho con los lugares
 del R^o de manzanera. y si faltare algo se supla de las sin conignacion
 publicas.

4.

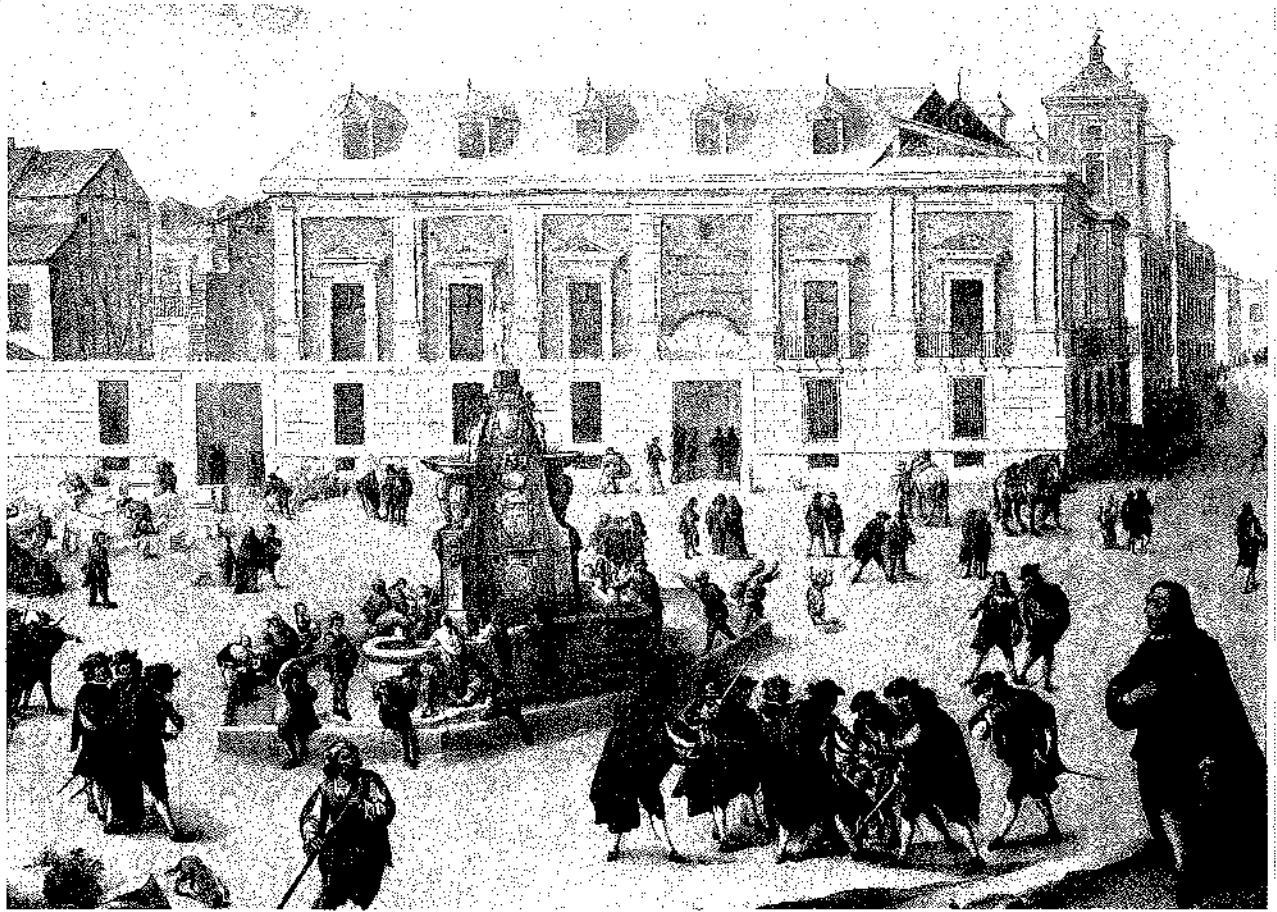


5.



4.5. Detalles del cuadro atribuido a Mazo (s. XVII). Grupo de canteros labrando en granito las jambas y dinteles de los balcones del piso principal del Ayuntamiento (arriba), y fuente de la plaza de San Salvador —hoy de la Villa— labrada en 1618 por el escultor italiano Rutilio Gacì (abajo).

6.



6. Oleo sobre lienzo (2,13 × 2,85 m.), atribuido a Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno y discípulo de Velázquez, pintado hacia 1656-1660. La escena recoge una pendencia entre caballeros de **capa y espada**, de la que el herido salva la vida merced a la Virgen que aparece en lo alto. El hecho transcurre en la plaza de la Villa con el Ayuntamiento en construcción como telón de fondo.

7.



8.



7.8. Vista de la calle Mayor en su estado actual (izquierda) y detalle del cuadro atribuido a Mazo (derecha) en el que se ve al fondo, la antigua iglesia de Santa María que daba nombre a esta calle.

10.

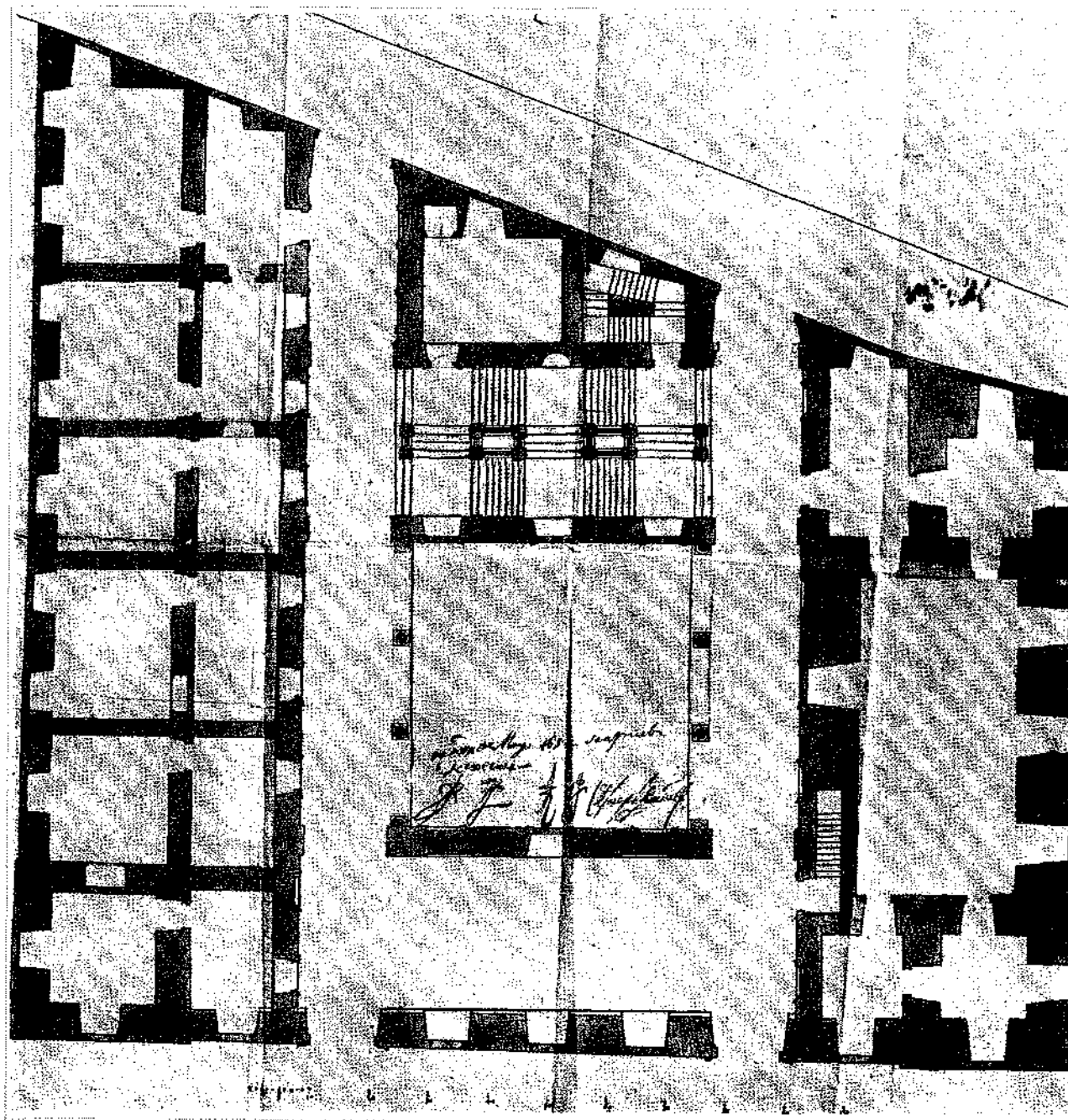


10. Fachada principal del Ayuntamiento con las portadas y torres proyectadas por Ardemans. La entrada de la derecha conducía a la Casa de Ayuntamiento propiamente dicha y la de la izquierda a las dependencias de la Cárcel de la Villa. El balcón corrido de la planta noble corresponde, en sus tres huecos, al Salón de Sesiones.

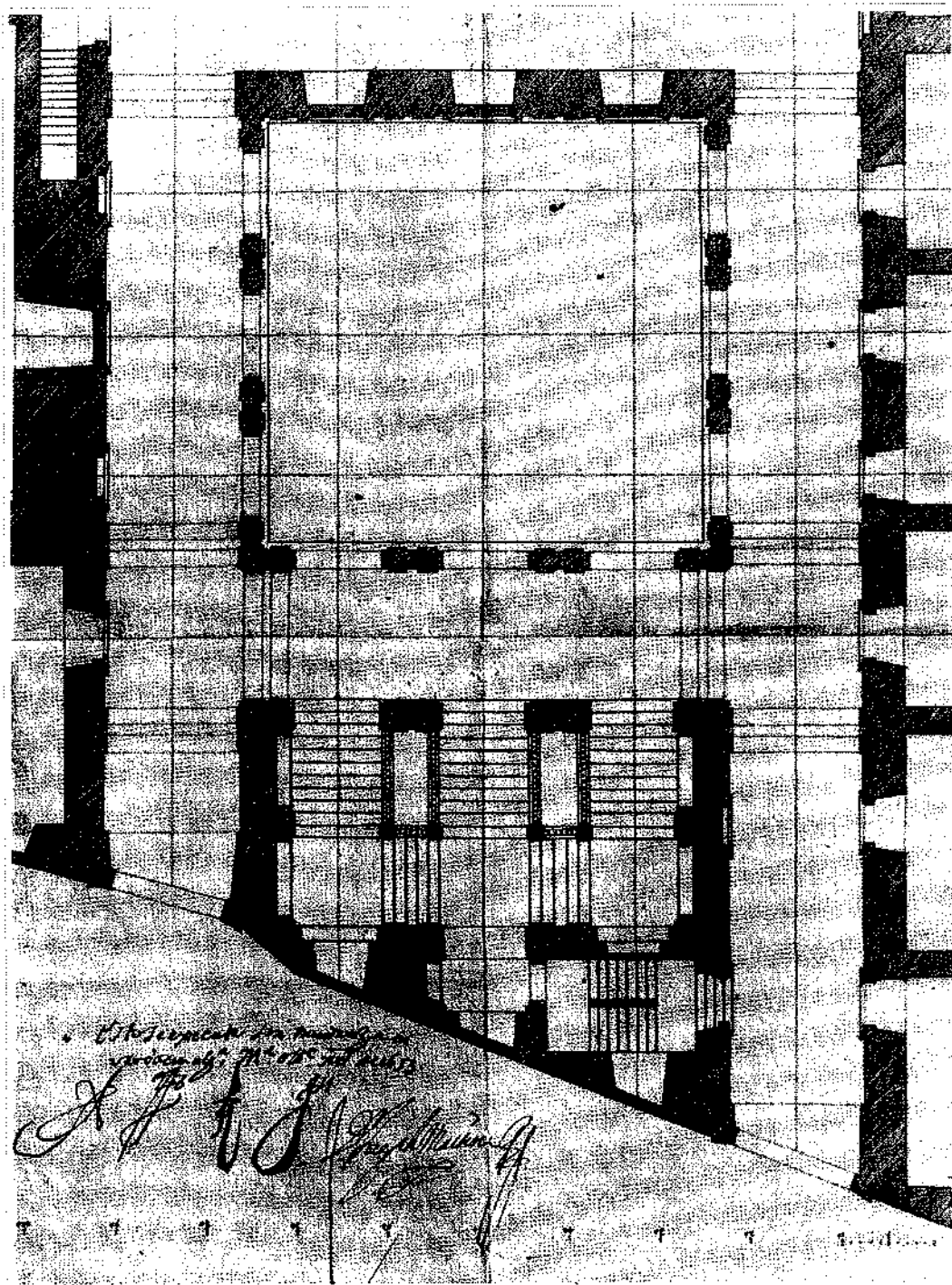


11. Fachadas principales a la plaza de la Villa y calle Mayor. La torre del primer término, o Torre del Reloj, se levanta sobre la capilla del Concejo. A ésta dan los dos balcones del piso principal de la torre y el inmediato a la portada de la Casa de Ayuntamiento.

12.

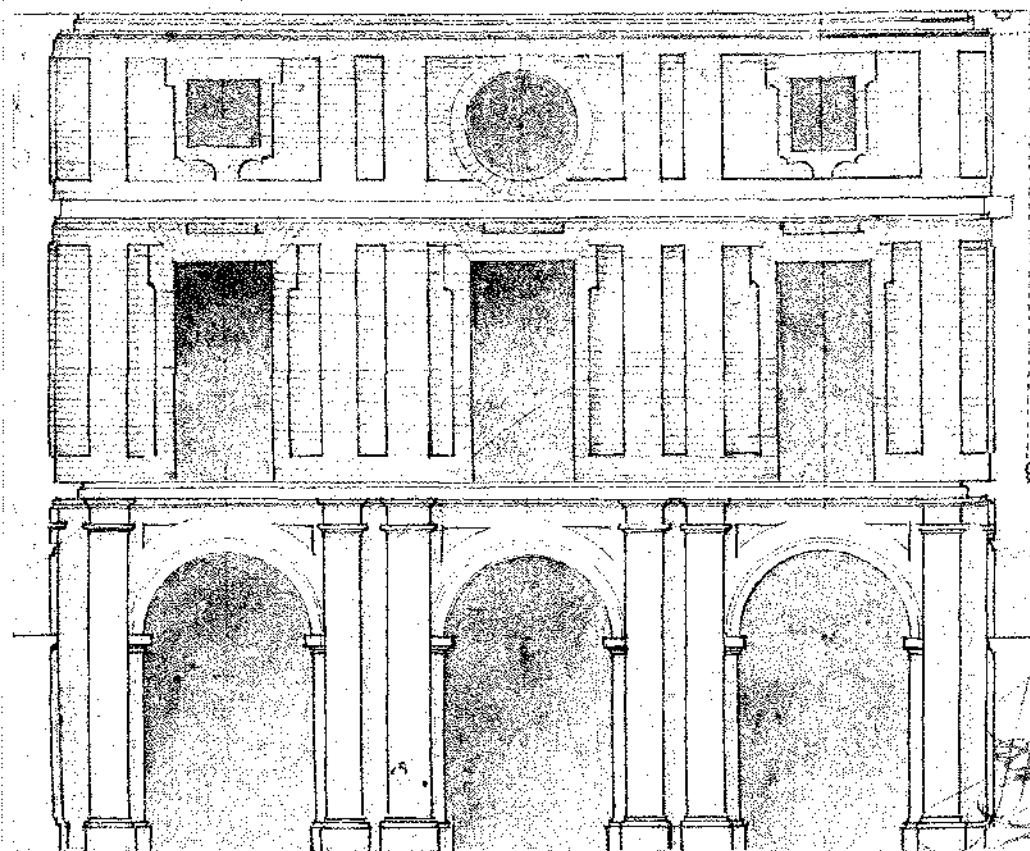


12. Primer proyecto de Villarreal para el patio y la escalera, presentado en mayo de 1653. En él aparece una solución muy compleja y bella a la vez de la escalera, que no sólo permite el acceso desde los dos profundos zaguanes sino que pone a estos en comunicación entre sí. Junto a la escalera de honor, derivada del modelo trazado por Covarrubias para el Alcázar de Madrid, surge una escalera de servicio más rápida. Interesa señalar la opción columnaria para resolver los costados del patio que de este modo garantizaban una iluminación abundante a los dos zaguanes. Es éste el primer plano que recoge la distribución completa del edificio, destacando el cuerpo de Gómez de Mora con el Salón Real —hoy Salón Goya—, cuyo grosor de muros deja ver la primera etapa de construcción. Villarreal planteó el resto del edificio, y en especial la cárcel, con otros criterios muy distintos.

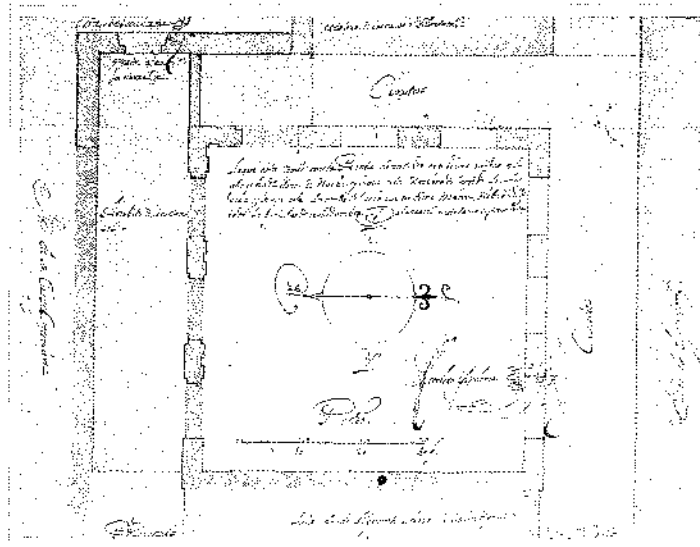


13. Segundo proyecto de Villarreal para el patio y escalera del Ayuntamiento, aprobado en octubre de 1653. En él firman los comisarios de la obra indicando que «ésto se execute sin mudanza ni variación alguna». No obstante, la hermosa escalera imperial compuesta sobre los tres ejes del patio, con un arranque único y dos desembarcos en la planta noble, tan sólo se ejecutaría en la mitad de su desarrollo. En el patio desaparecieron las columnas y en su lugar se proyectaron pilares apilastrados sobre los que cargarían los arcos que, hoy ciegos, se conservan.

14.



15.



14.15. Proyecto de Teodoro Ardemans (1691) para terminar el patio ya iniciado por Villarreal. En el alzado (arriba) se ve el cuerpo de ladrillo que afecta a la planta principal y al ático, esto es, lo que hoy conocemos como patio de cristales, en el que los antiguos balcones se han convertido en puertas de paso. Ardemans introdujo en los huecos, sencillos perfiles pero que indican una sensibilidad distinta, propia de una generación decididamente barroca. En la planta (abajo) se señalan con diferentes tintas el estado de la obra.

16.

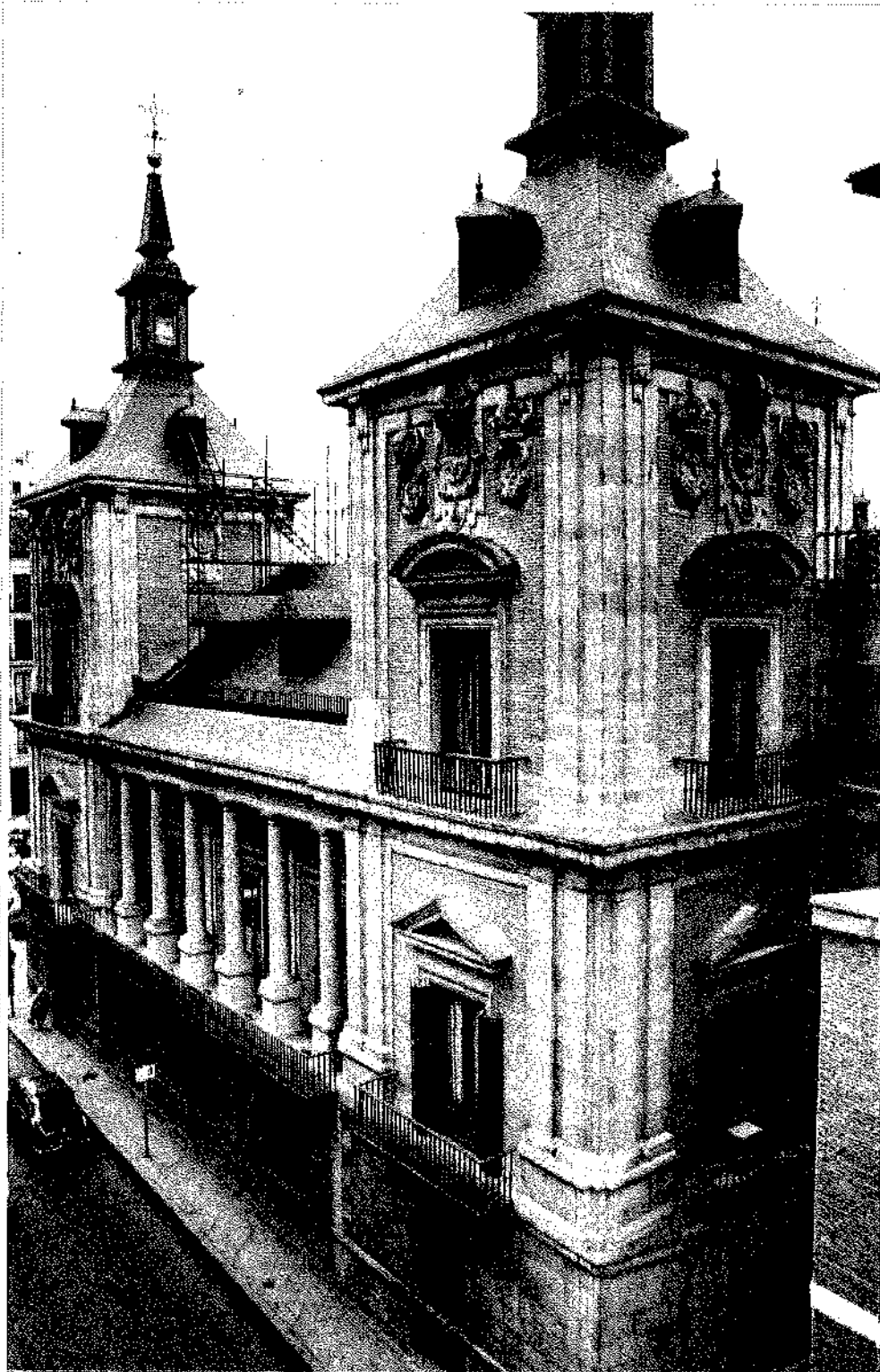


16. En el siglo XIX el patio iniciado por Villarreal y terminado por Ardemans fue dividido en su altura y cubierto con una montera de vidrio. Es el que desde entonces conocemos como Patio de Cristales. Aquí puede ver el lector los antiguos balcones convertidos en puertas, y las ligeras modificaciones del cuerpo ático, donde desaparecieron los óculos ideados por Ardemans.

17.



17. Vista de las torres del Ayuntamiento proyectadas por Ardemans, siguiendo la proporción del inmediato edificio que perteneció al marqués de Cañete y hoy es Gobierno Civil. Este ostenta unos modernos y malhadados chapiteles que no pueden compararse con los del Ayuntamiento y en especial con su inmediato de bulboso remate.



18. Fachada a la calle Mayor por donde comenzó a construirse el Ayuntamiento, a fin de proporcionar a la reina un balcón para asistir a las fiestas y autos del Corpus. Aquí intervinieron sucesivamente Gómez de Mora, autor del cuerpo del edificio, Ardemans, que hizo las torres, y Villanueva que añadió la columnata en el espacio que antaño ocupaba el balcón descubierto.

19.

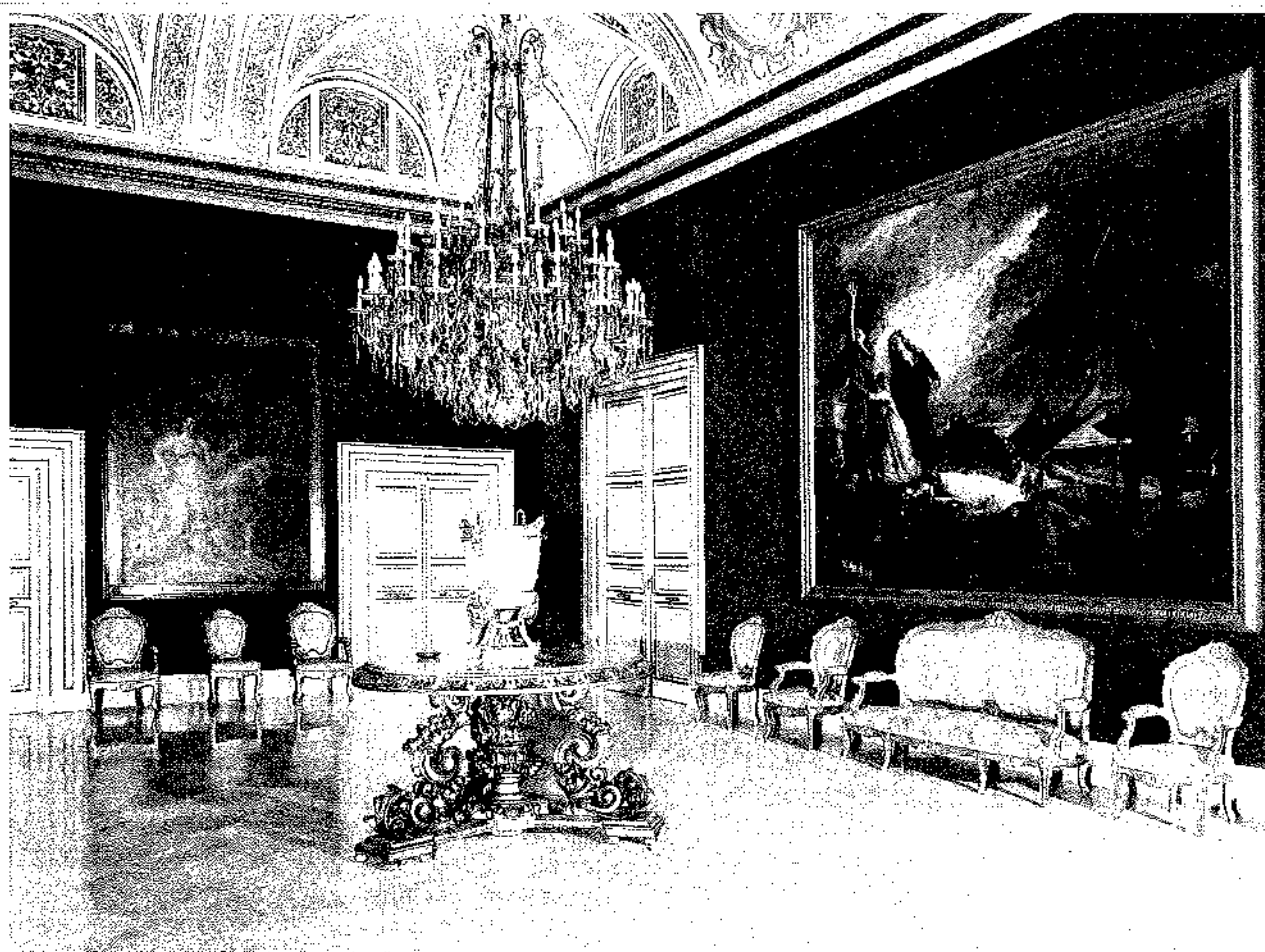


19. Detalle de la torre del mediodía, próxima a la Casa de Cisneros, para cuya elevación hubo de reforzar Ardemans la cimentación y muros bajos correspondientes a esta esquina del edificio.

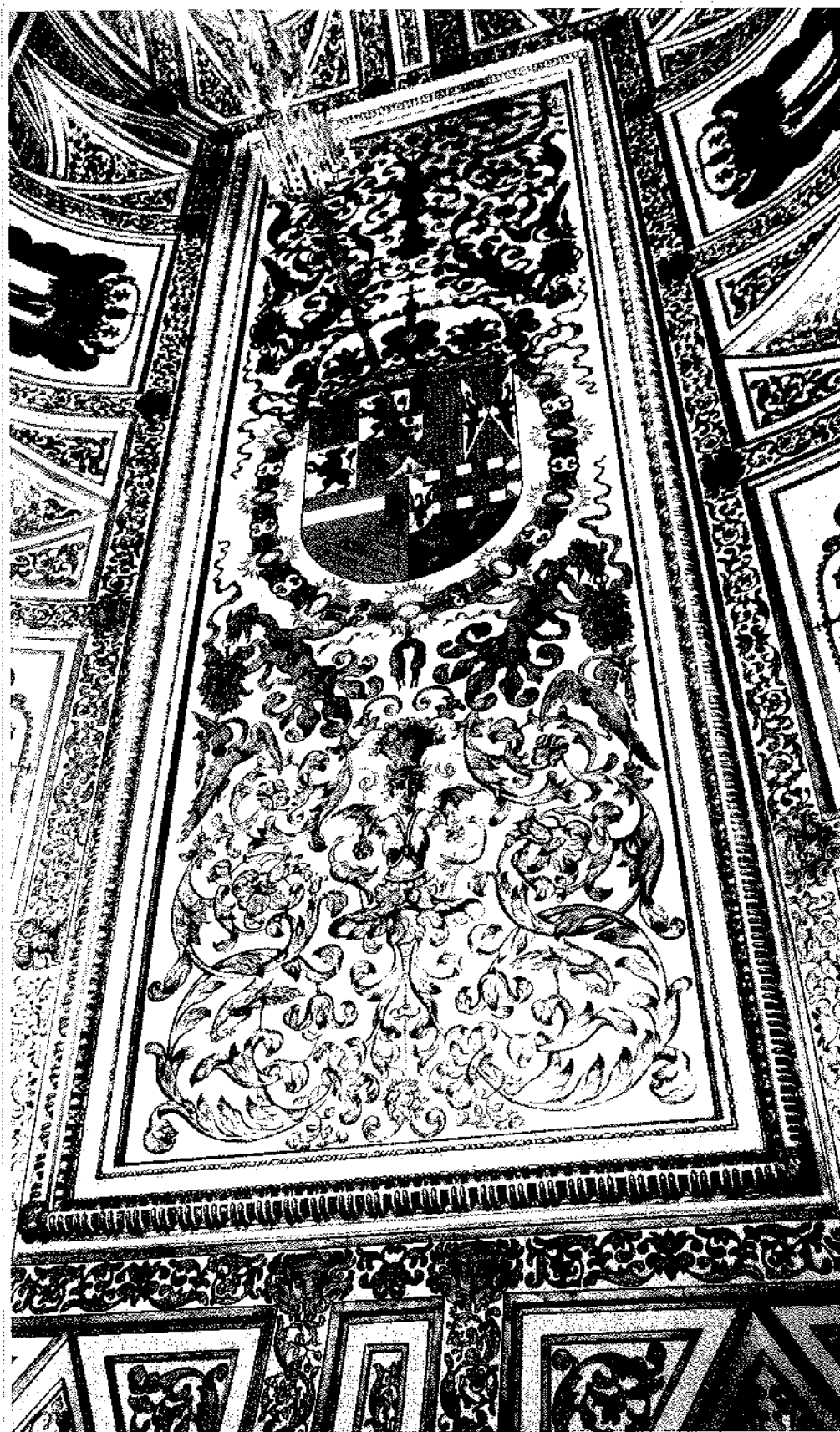


20. Portada barroca añadida por Ardemans (1690) sobre el viejo y más sobrio proyecto de Gómez de Mora y Villarreal. La gruesa y plástica molduración que recorre su embocadura, así como las orejas y curvatura sobre el centro del dintel, anticipa el caprichoso juego de baquetones con que a los Churriguera y Ribera gustaron organizar sus portadas. Ante esta puerta se subastaron todas las obras relativas al edificio, teniendo lugar allí otros muchos pregones y avisos relativos a diferentes aspectos de la vida madrileña.

21.



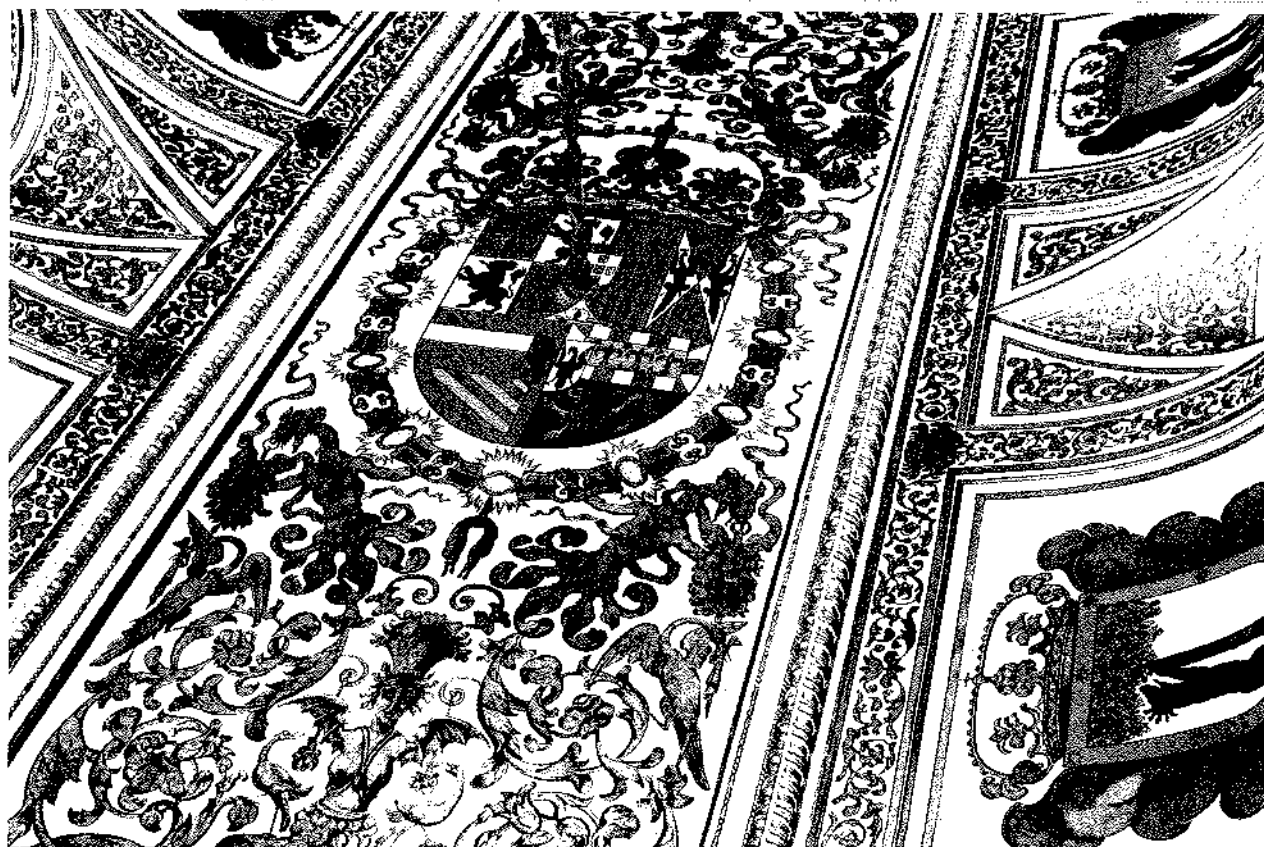
21. Estado actual del Salón Goya o Salón Real, sobre la fachada a la calle Mayor, al que corresponde el balcón de la reina. Las dos puertas gemelas del fondo comunican con la Capilla del Concejo, y entre ellas aparece el lienzo de Goya con la **Alegoría de Madrid**, cuyo original se encuentra hoy en el Museo Municipal. A la derecha el conocido cuadro de Palmaroli, **El Tres de Mayo de 1808 o Los Enterramientos de la Moncloa**, pintado en 1871 y regalado al Ayuntamiento por D. Amadeo de Saboya.



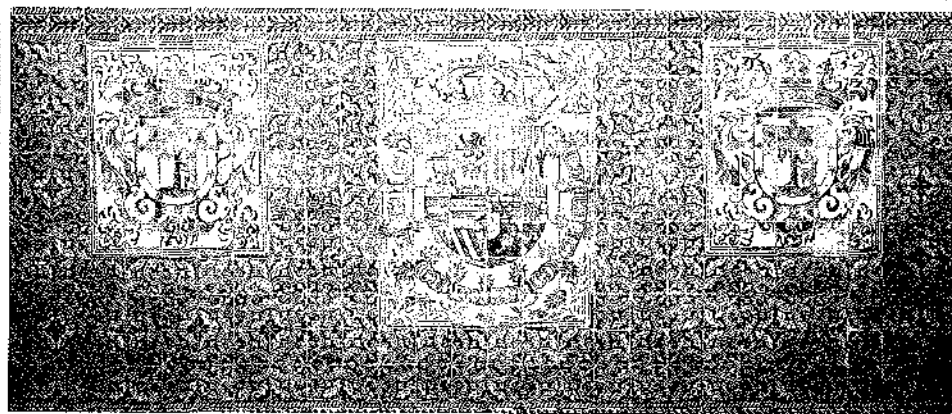
22.

22. Techo del Salón Goya con las pinturas realizadas en 1656 por Pedro Martín Ledesma y Juan de Villegas Gallego. Junto a los temas meramente decorativos y caprichosos destaca sobre el paño central el escudo real dentro del Toisón de Oro a quien rinden homenaje los escudos de la Villa. Por su carácter regio, tonos dorados y disposición, este techo recuerda muy de cerca al del «Salón de Reinos» del coetáneo Palacio del Buen Retiro de Madrid.

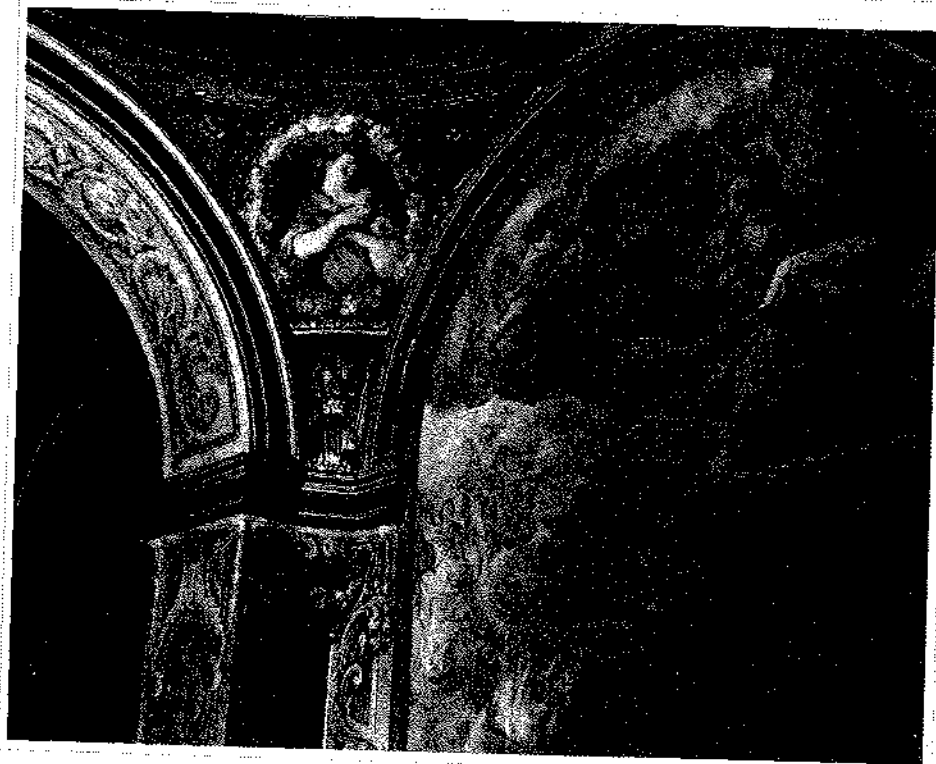
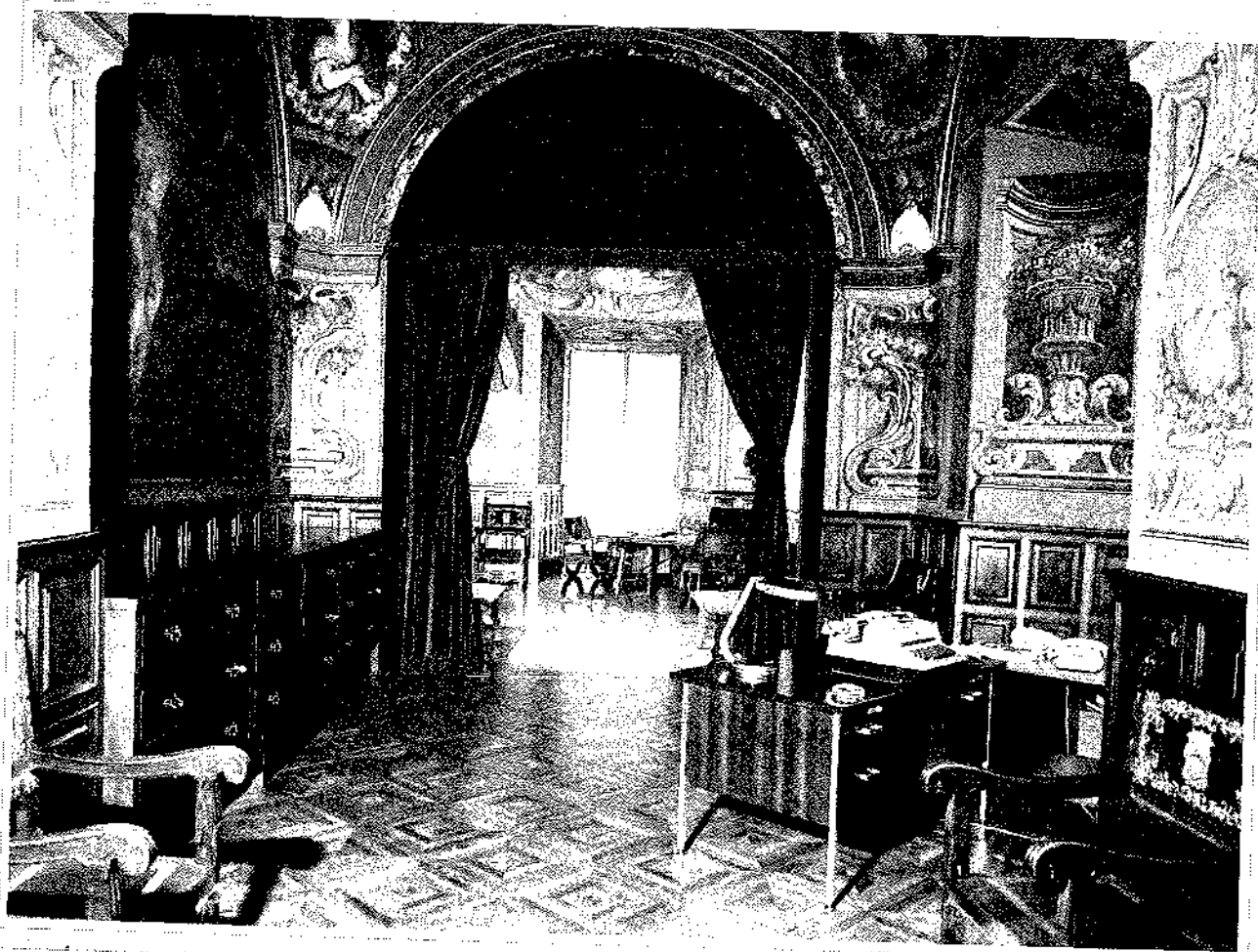
23.



24.



23.24. Detalle del techo del Salón Goya con el escudo real y el de la Villa (arriba), los cuales se repetían en el desaparecido alicer o zócalo de azulejería de Talavera de la Reina, según lo había previsto Gómez de Mora en su proyecto. Aquél debía tener un aspecto análogo al zócalo talaverano que, se conserva en el Salón Principal de la Casa de la Panadería (abajo), en la Plaza Mayor.



26.

25.26. Vista general de la Capilla del Concejo (arriba), pintada por Antonio Palomino, quien la había terminado ya en 1695. Con esta obra inicia el pintor sus grandes conjuntos de pintura mural que tanta fama le darían más tarde. Los distintos temas religiosos se van acomodando a una difícil arquitectura que divide en exceso el espacio de la Capilla. Así podemos contemplar la *Visión de San Juan Evangelista en la isla de Patmos* (abajo) y *La Caridad* sobre una de las pechinas.

27.



27. Al tramo central de la Capilla corresponde esta solución cupuliforme muy ajustada a un espacio excesivamente reducido. A pesar de estas limitaciones Palomino supo sacar partido de la estancia y superficie disponible, creando allí una obra típicamente barroca por su concepción general, movimiento y color, que tiene por tema central la Asunción de María ante la mirada expectante de la Santísima Trinidad. Nubes, ángeles músicos y detalles que dejan ver el dominio del escorzo por parte de Palomino, completan, el conjunto que, sin duda, necesita de mayor altura para mejor apreciarlo.

28.



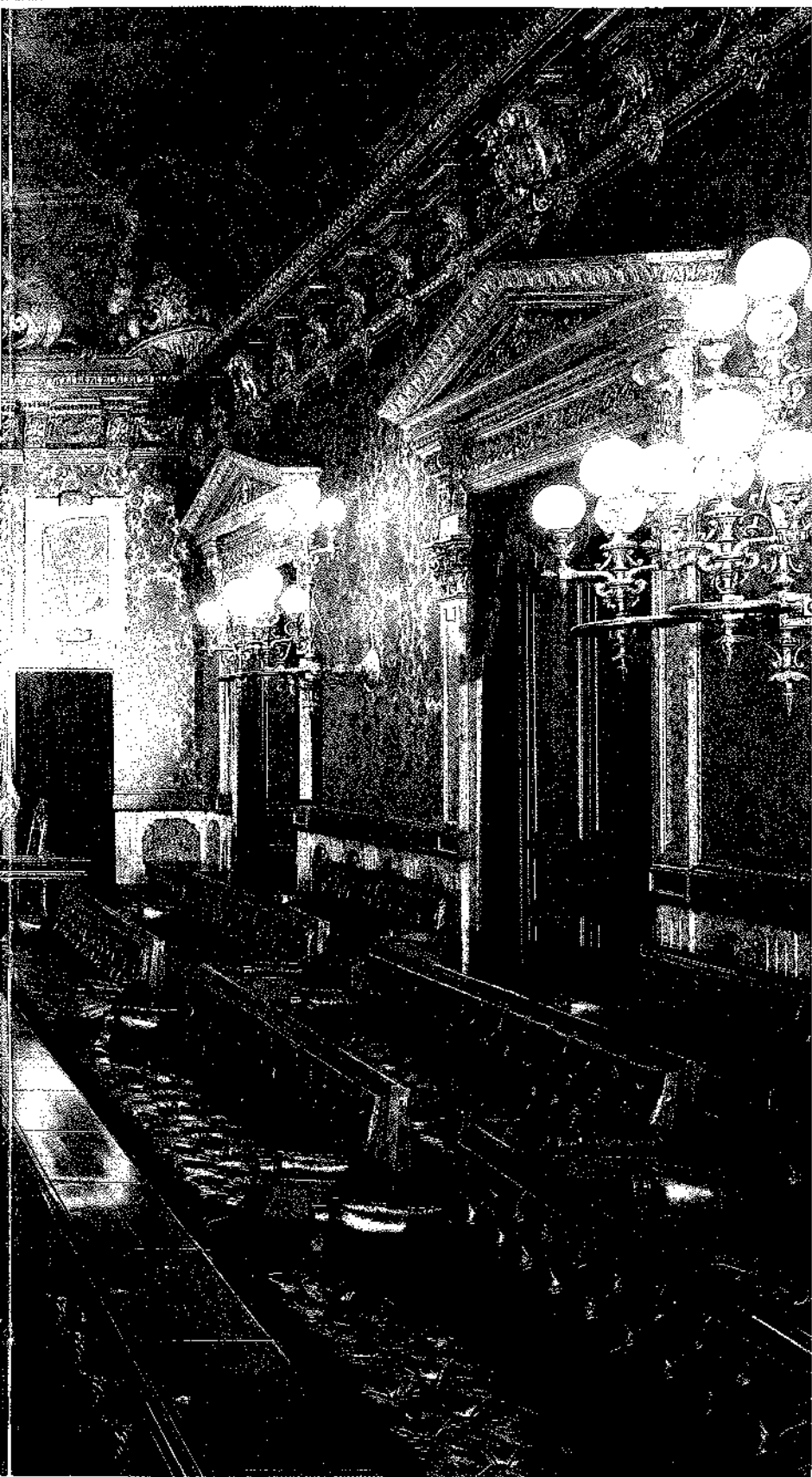
29.

28.29. La capilla se comunica con el Salón Goya por dos puertas gemelas que hacia el oratorio se enriquecen con una fingida arquitectura de clara concepción barroca (izquierda), mucho más allá del barroquismo moderado de Ardemans había injertado en las torres y portadas del edificio de Cómez de Mora. En este sentido es una de las muestras de pintura decorativo-arquitectónica más singulares que se conservan de nuestro siglo XVII, por cuanto da idea de una realidad prácticamente desaparecida. En la sobrepuerta se representa un conocido pasaje de la vida de San Isidro (derecha) patrón de Madrid, cuyo escudo aparece sobre el fingido dintel de la puerta.



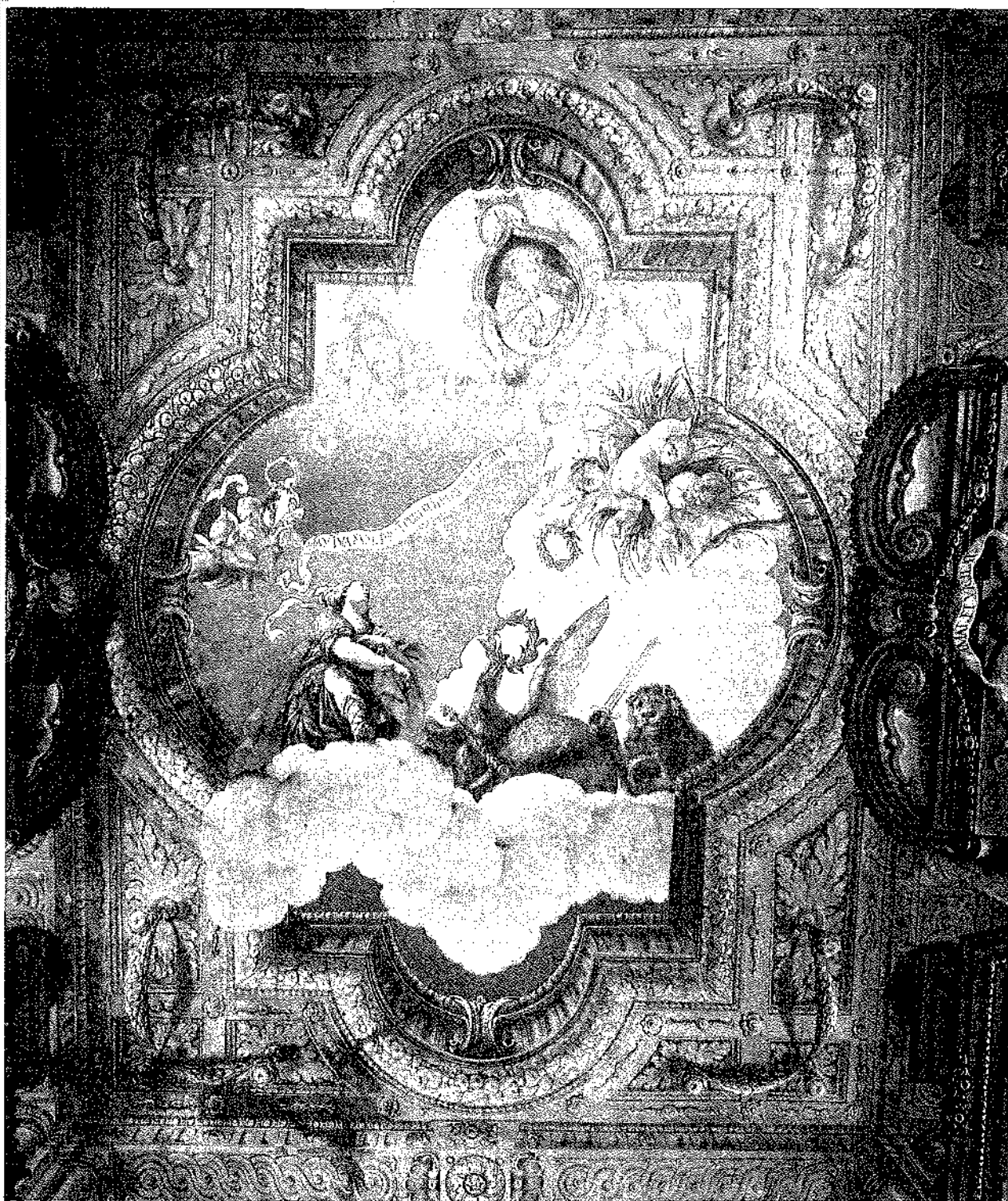
30. El tramo de los pies de la Capilla es de planta cuadrada y corresponde exactamente al ámbito de la Torre del Reloj. Su techo representa a la Virgen María rodeada de ángeles y santos convenientemente distribuidos sobre vaporosas nubes. A los pies de la Virgen se halla el escudo real y bajo éste el de la Villa que soporta el genio del río Manzanares. Santos españoles y vinculados a Madrid como San Dámaso, San Isidro y Santa María de la Cabeza, entre otros, forman parte de este cortejo celestial. En el Museo Municipal de Madrid se conserva el boceto con leves variantes.





31.

31. Salón de Sesiones en su estado actual. Al fondo retrato de Juan Carlos I pintado por Macarrón. Las vistosas lámparas, hoy con luz eléctrica, estuvieron antaño alimentadas por gas.

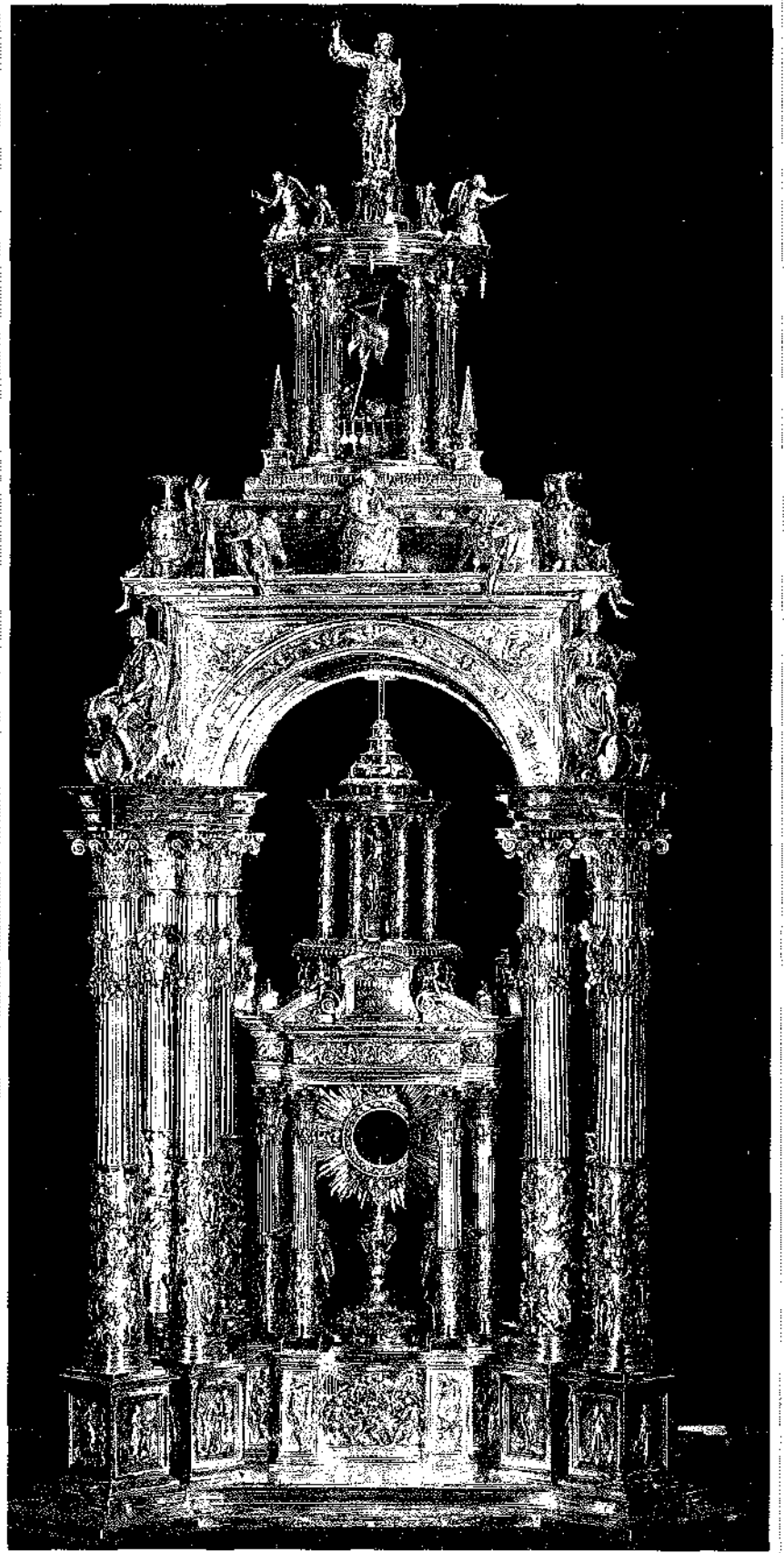


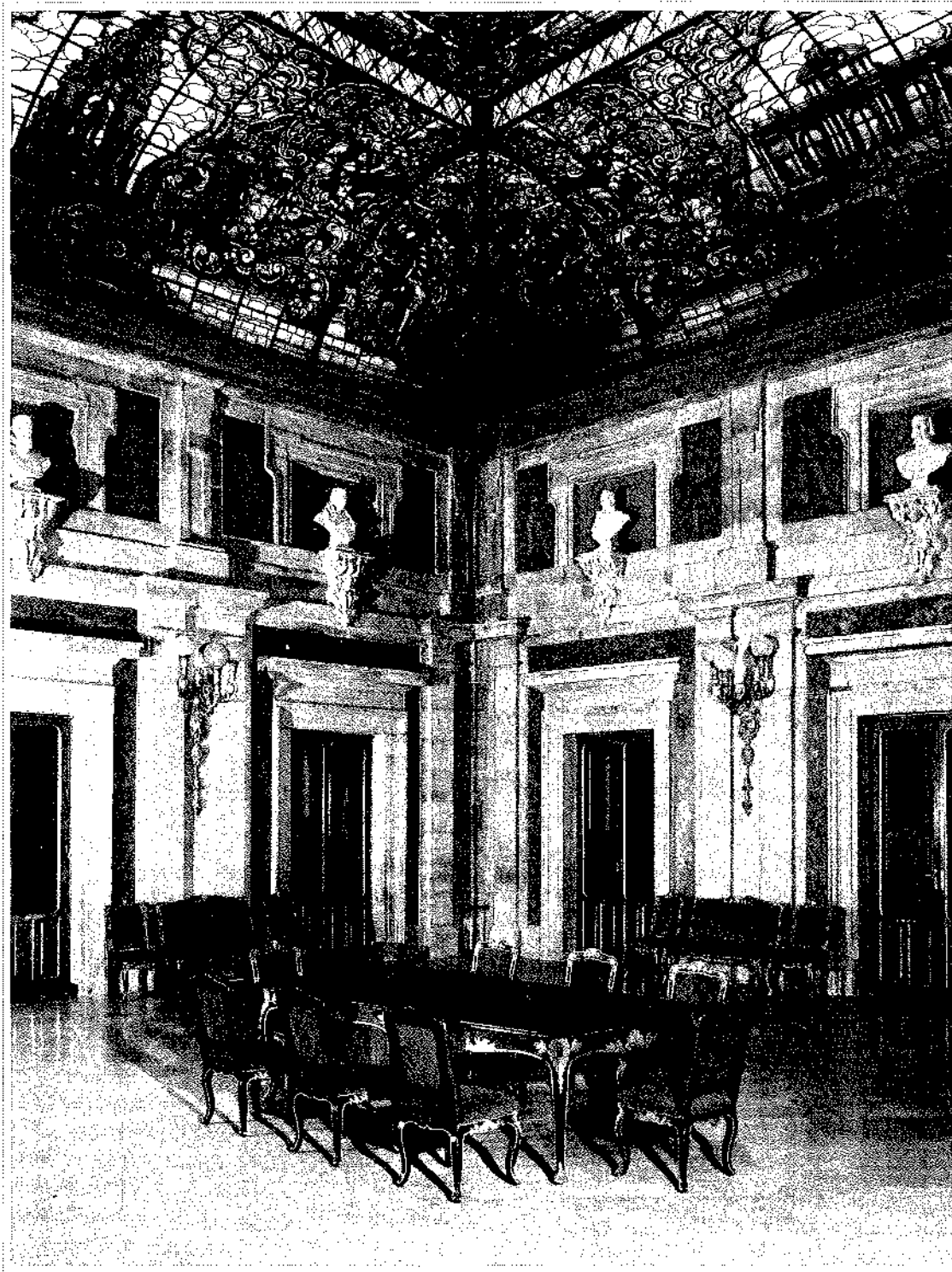
32. Techo del Salón de Sesiones pintado por Antonio Palomino (1692), en el que se finge una jugosa y barroca arquitectura con brillantes efectos de perspectiva. En el rompimiento central una alegoría de Madrid (Mantua) manifiesta su fidelidad al rey Carlos II, quien aparece retratado en un medallón. Otros muchos temas, símbolos y cartelas con frases alusivas en latín, rodean el techo que se convierte así en una expresión áulica muy característica. Por este trabajo Palomino fue nombrado Hijodalgo de la Villa y Corte de Madrid, además de percibir por su trabajo nueve mil reales de vellón.



33. Escalera de honor proyectada por Villarreal, construida en los años de Ardemans y renovada en el siglo XIX.

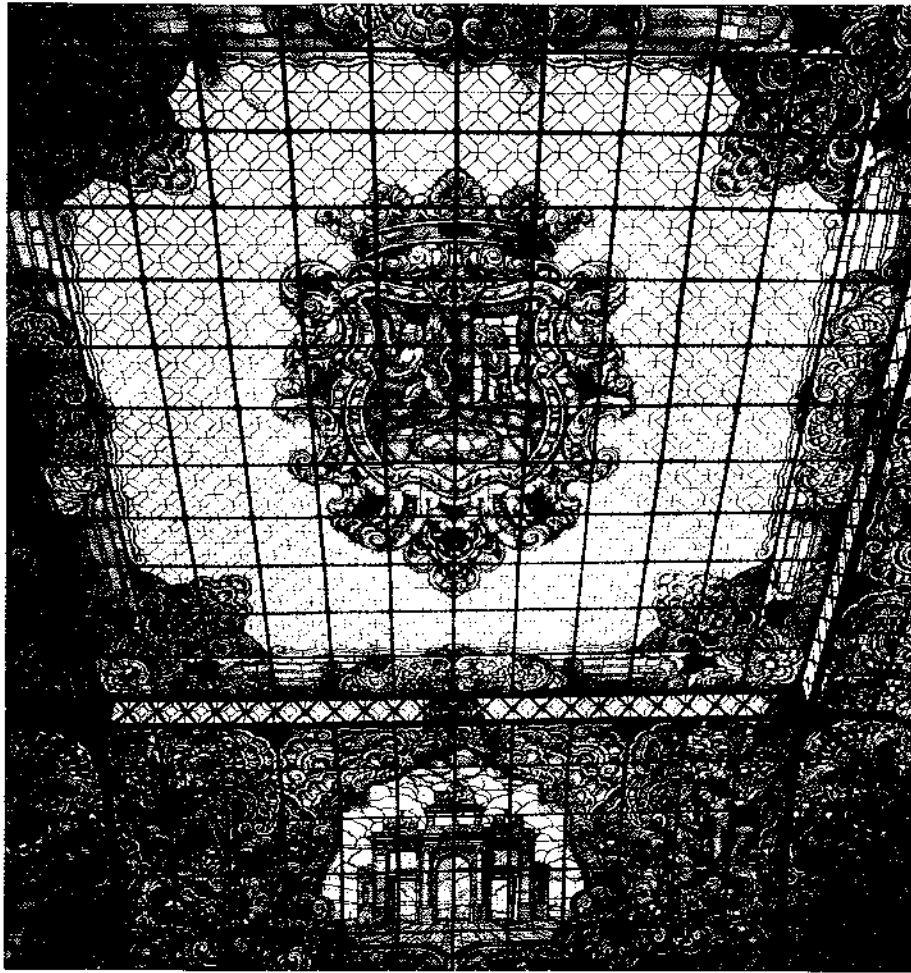
34. Custodia de Plata (1568), labrada por Francisco Alvarez por encargo del Ayuntamiento de Madrid. Tanto su arquitectura como los magníficos relieves y estatuillas que animan aquella, son de una belleza excepcional y hacen de esta custodia una de las piezas más señaladas dentro de la orfebrería del renacimiento español. El viril original, desaparecido después de la Guerra de Independencia, fue sustituido por otro de distinta hechura en 1842. La inclusión de la custodia del Corpus del Ayuntamiento en estas páginas está justificada tanto por su pertenencia a nuestro concejo en cuya primera casa se guardó hasta su reciente traslado al Museo Municipal, como por estar relacionada con la procesión del Corpus, motivo éste que sirvió de pretexto para iniciar la construcción del Ayuntamiento.





35. Patio de Cristales cuyo piso divide en dos la altura única con que contó el gran patio del Ayuntamiento. Dicha división alteró y rompió en 1896 la nobleza de este ámbito así como su relación con la escalera de honor, dejando muy agobiada la planta baja. Este nuevo «salón» alto, en el que los antiguos balcones proyectados por Ardemans son ahora puertas de paso, se halla cubierto con una magnífica vidriera de la casa Mauméjean en la que se recogen motivos de la arquitectura madrileña tales como la Puerta de Alcalá y Puente de Toledo. Su cromatismo y ejecución hacen de esta montera de vidrio una pieza notable dentro de la vidriera española anterior a los años cincuenta de nuestro siglo.

36.



36. Escudo de la Villa de Madrid centrando la vidriera del Patio de Cristales.